

**FACULDADE DE BELAS ARTES
DA UNIVERSIDADE DO PORTO**

CLARO OBSCURO
EM TORNO DAS REPRESENTAÇÕES DO MUSEU NO CINEMA

EDUARDO PINTO DOS SANTOS BRITO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA À FACULDADE DE BELAS ARTES
DA UNIVERSIDADE DO PORTO PARA OBTENÇÃO DE GRAU DE MESTRE
EM ESTUDOS ARTÍSTICOS - MUSEOLÓGICOS E CURADORIAIS,
SOB ORIENTAÇÃO DO PROFESSOR DOUTOR
BERNARDO PINTO DE ALMEIDA

Porto, 2014

Il m' 'écrivait: "J'aurai passé ma vie à m'interroger sur la fonction du souvenir, qui n'est pas le contraire de l'oubli, plutôt son envers. On ne se souvient pas, on récrit la mémoire comme on récrit l'histoire. Comment se souvenir de la soif?"

Chris Marker, *Sans Soleil*, 1983

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é a dissertação final do Mestrado em Estudos Artísticos – Estudos Museológicos e Curadoriais da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Corresponde a uma investigação que foi feita ao longo de dois anos e meio. Foi orientada pelo Professor Doutor Bernardo Pinto de Almeida, a quem agradeço os ensinamentos que me transmitiu nas conversas demoradas e enriquecedoras que constituíram a essência desta orientação. Um agradecimento que se estende, igualmente, à Professora Doutora Lúcia Almeida Matos, directora do mestrado, pelo incentivo constante que me foi transmitindo ao longo deste processo.

Devo também a minha gratidão a todos os que, com enorme generosidade, me ajudaram com os seus contributos, recomendações e críticas. Muito obrigado João Rosmaninho, Rui Gonçalves, Daniel Blaufuks, Susana Lourenço Marques, Louisa Stratton, Rodrigo Areias, Grégory Rosatto, Fernando José Pereira, Inês d'Orey, José Luís Tavares, Ricardo Areias, Maria Luís Neiva, Tatiana Macedo, Miguel Patrício, Steven Jacobs.

Por fim, agradeço à minha família o apoio, a ternura, a ajuda: muito obrigado Joana Gama, Maria Sofia Pinto dos Santos, Wladimir Brito, Francisco Brito, Maria Luís Xavier, Mariana Pinto dos Santos, Rui Miguel Ribeiro, Miguel Pinto dos Santos Ferreira, André Pinto dos Santos Ferreira, Maria Laurentina Marques Pinto dos Santos, Maria Gabriela Gama, Manuel Gama e Maria João Gama.

Esta dissertação é dedicada à memória da minha avó materna, Maria da Conceição de Oliveira Mota Pinto dos Santos, e do meu avô paterno, Eduíno Brito que, *in illo tempore*, me transmitiram modos de ler o mundo.

RESUMO COM TRADUÇÃO EM INGLÊS

This dissertation aims to explore the representation of museums in film. This process is established by a historical, etymological and critical approach to the concept of the museum. Demonstrating that its connection with cinema happens not only in the public nature of the experience, but also as a refraction of a distant “art of memory” technique, whereby visual associations construct an imaginative path which is strictly connected to cinematic representations of museums. The categorisation of museum scenes in so-called narrative cinema, its analysis and understanding of its causes, shows that these representations are quite different from the image projected by the museum: if the museum sees itself as a bright and clear space, cinema sees the institution, most of the time, as a strange and obscure place.

Keywords: cinema, museum, museum studies, representations, fiction, memory

RESUMO EM PORTUGUÊS

Esta dissertação pretende compreender os tipos de representação do museu no cinema. Este processo é feito por uma análise etimológica e crítica ao conceito ou ideia de museu, daí partindo para o seu encontro com a ideia de cinema – não só na natureza de fenómenos públicos que a sua noção comporta, mas também como refrações de uma longínqua *arte da memória* que, ao potenciar *imaginações* – de museus e de cinemas – possibilita, neste caso concreto, um conjunto de representações, no cinema, do museu e da sua ideia. A tipificação ou categorização de *cenas de museu*, a sua análise e a compreensão das suas causas, permite concluir que estas representações cinematográficas são dissonantes do modo como o museu se define a si próprio: se o museu se vê como um lugar *luminoso e claro*, o cinema vê-o como um espaço *estranho e obscuro*.

Palavras chave: cinema, museu, museologia, representação, ficção, memória

SUMÁRIO

p. 3	— Epígrafe
p. 5	— Agradecimentos
p. 7	— Resumo
p. 9	— Sumário
p. 11	— Introdução
p. 15	— Capítulo I - Para uma ideia de museu
p. 15	— 1 A Explicação das Musas: étimo, mito e categoria
p. 16	— 2 Do substantivo ao espaço público
p. 19	— 3 Do público ao civilizacional
p. 20	— 4 Visões bipolares: elite e massas, aprendizagem e entretenimento
p. 21	— 5 O mundo como museu e o museu como <i>establishing shot</i>
p. 23	— 6 O museu como lugar imaginário
p. 25	— 7 Imaginações de Museus Imaginários
p. 25	— 7.1 A imaginação em Thomas Browne
p. 26	— 7.2 Um Atlas do Inesgotável
p. 28	— 7.3 Pequeno elenco de outras imaginações
p. 30	— 8 Do imaginário ao resistente: crítica teórica e práticas da crítica
p. 31	— 8.1 Crítica teórica
p. 33	— 8.2 Práticas da crítica
p. 34	— 8.3 O museu resistente
p. 36	— Capítulo II - Memória, museu, cinema
p. 36	— 1 Museu e memória
p. 37	— 2 “we, moderns, who have no memories at all”
p. 38	— 3 Lugar da memória: o museu
p. 40	— 4 Imagem da memória: o cinema
p. 42	— 5 28 de Dezembro de 1895
p. 43	— 6 A grande ilusão
p. 45	— Capítulo III – O cinema representa os museus
p. 45	— 1 Segundo 13: a Síntese de <i>The Maiden Hearst</i>
p. 46	— 2 O museu é um lugar estranho
p. 50	— 3 Os porquês da imaginação
p. 51	— 3.1 Lugar obscuro: a herança das curiosidades
p. 54	— 3.2 Lugar da desordem: desafio, discursos, distinções
p. 56	— 3.3 Lugar especular: desfechos, epifanias, reflexos
p. 61	— Conclusão: as horas do museu – um elogio da normalidade
p. 63	— Galeria
p. 95	— Referências Bibliográficas
p. 104	— Referências Filmográficas

INTRODUÇÃO

Pode dizer-se que Museu e Cinema se cruzam na sua natureza de fenómenos públicos que abrem e fecham, respectivamente, o Século XIX, o século da ciência e da modernidade. Todavia, a sua génese comum é mais antiga, podendo filiar-se numa *tradição* humana da memória que, fazendo do museu o seu lugar e do cinema a sua imagem acabará por ser indissociável, como adiante se verá, do modo ou modos de representar o museu no cinema.

Assim se desenvolve esta dissertação: numa primeira parte, apresenta-se a *ideia de museu*, traçando-lhe a génese e o étimo, o sentido e a crítica, e compreendendo que tal noção sempre ultrapassou, ao longo do tempo, o limite de um espaço físico com uma vocação de repositório. E fê-lo inscrevendo-se como construção cultural imaterial, como parte de um percurso humano contra o esquecimento, com bastantes aproximações e afinidades com uma secular arte da memória – precisamente o segundo capítulo desta dissertação, onde se apresenta esta arte como o ponto de encontro teórico, por assim dizer, entre a *ideia de museu* e a *ideia de cinema*: se o museu se pode assumir como um lugar da memória, o cinema, enquanto corolário de um processo de criação e fixação de imagens – de memorização, afinal – permite ao museu *imaginar-se*. É neste imaginário do museu e neste imaginário do cinema, que constitui a terceira parte deste trabalho, que se procura compreender como o cinema representa o museu nos seus filmes e como esta representação raras vezes corresponde à ideia que o museu faz de si próprio. Para além de se debruçar sobre propostas de categorização ou de padronização de representações do museu no cinema, este trabalho tenta compreender também as causas e as origens destas visões.

Do Museu de Alexandria e do seu mito, no século IV a. C., à abertura pública do Ashmolean Museum, em Oxford, no ano de 1683, o termo museu percorreu um longo caminho. Até se tornar espaço aberto ao público, social e universal, a ideia de museu foi recolhendo, ao longo do tempo, várias categorias que, com menor ou maior intensidade, se inscreveram no seu genoma e chegaram até nós: o termo museu é indissociável do jardim mítico, do conceito mental, da coleção, do edifício. Mas também do predicado civilizacional, da instituição totalitarista e absoluta, do cartão-de-visita turístico. A actualização da *função categórica* do termo museu, enquanto estrutura textual num sentido literal e figurativo (Findlen, 2012:29) permite-nos não só o encontro com uma visão conceptual sua, assente numa faculdade relacional da imaginação, mas também, pelo desprendimento da sua função institucional, uma importante reflexão crítica sobre este papel do museu como instituição, *para além da instituição*. Desta forma, mais do que procurar um sentido definitivo de museu, aproximamo-nos dessa complexidade histórica e desse sentido problemático que o atravessa desde sempre, das suas origens aos nossos dias.

Importará referir que, nas páginas que se seguem, o termo museu enquanto espaço físico e institucional é usado de uma forma independente da sua *especialização*. Para uma melhor loca-

lização da reflexão crítica sobre instituição museológica a que o Capítulo 1 se dedicará, há que ter presente que o termo compreende uma breve distinção formal. Assim, será possível afirmar, com Germain Bazin (2012:20) que “do maneirismo em diante, os museus desenvolvem-se em duas direcções: museus de ciência (*science museums*), com colecções que incluem autênticas descobertas bem como “curiosidades” mais ou menos fabulosas, tidas como contentoras dos segredos da natureza e museus de arte e de história (*art and history museums*), mais limitados no seu alcance, sem outro objectivo que a afirmação de uma ansiada identificação com o mundo clássico”. Não excluindo um possível elenco de subcategorias, feito essencialmente em consonância com a especialização (museu da agricultura, museu da indústria, museu de cera) e o âmbito territorial (museu nacional, museu municipal), esta classificação, ainda que polarizada, ganha pertinência ao permitir compreender, ao longo do tempo, a vigência de princípios distintos na sua organização: por um lado, nos museus naturalistas e de história (em suma: nos museus que não de arte) um princípio de ressonância que, para Greenblatt (Bennett, 2009:44) se centra na relação e na classificação como critérios da proposta expositiva e da deriva do visitante; por outro, nos museus de arte, um princípio de maravilhamento, herdeiro dos gabinetes de curiosidades, continua válido como premissa (Bennett, 2009:43).

Como acima se referiu, num primeiro plano Museu e Cinema encontram-se na natureza pública da sua definição primordial. Ambos são corolários de um espírito iluminista e científico: lugares de acesso universal, rompem com o exclusivismo dos gabinetes de curiosidades, por um lado, e com o privilégio de espectador único dos dispositivos pré-cinema (por exemplo, o kineoscópio), num processo que Giuliana Bruno (2003:239) resume como a publicização “de um *trajecto imaginário* [*imaginative trajectory*] que requer presença física e *travessia liminar* [*liminal traversal*] de espaços expositivos e que, desta forma, torna paralela a exibição de filmes à exposição”. Porém, é possível entendê-los, num plano mais profundo e longínquo, como refacções de uma antiga arte da memória, tal como apresentada por Frances Yates (2010), um antigo processo mnemotécnico de associação de lugares a imagens (entendidas estas com José Jimenez como “símbolo do conhecimento e identidade, independentemente do seu suporte”)¹. É por este caminho que o museu, enquanto “necessidade proposta pelo tempo” (Bazin, 2012:21), se apresenta então como lugar da memória, renovando a sua função de espaço imaginário (e imaginável), de categoria do pensamento e de espaço atlântico. E o cinema, cujo sentido nos é dado pela sucessão espacial e temporal de imagens – a montagem – pode ser entendido como a imaginação (enquanto construção) dessa mesma memória.

A questão como o cinema vê o museu? – que, de certa forma, se assume como o primeiro pulsar deste trabalho – implica, desde logo, uma necessária depuração terminológica – *que cinemas, que museus?* – pela multiplicidade de sentidos que os seus termos encerram. Se na primeira parte

¹ JIMENEZ, José – ¿Qué es una imagen? [Conferência]. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 28 de Fevereiro de 2014.

desta dissertação esse exercício é feito relativamente à ideia de museu, no que concerne à sua representação no cinema, somos levados a reflectir não só sobre a possibilidade de se categorizarem estes modos de ver o museu (ou seja, constatando a existência de padrões de representação), mas também sobre a validade ou utilidade dessas mesmas categorizações. Dito de outra forma, importará que as respostas a esta questão acrescentem algo ao entendimento da ideia de museu e da sua representação numa ideia de cinema, compreendendo as causas de uma disparidade ou dessintonia entre o modo como o cinema vê o museu e a visão que o museu tem de si próprio: se esta assenta numa ideia de um espaço de conhecimento, de reflexão, de experiência e de aprendizagem – frequentemente metaforizados pela ideia de iluminação – na maioria das vezes, o cinema representa o museu como um lugar estranho, de uma misteriosa obscuridade.

Quando este trabalho propõe classificar e compreender a representação ou representações do museu no cinema, começa por entender aquele como um lugar que desempenha uma determinada função em determinados géneros cinematográficos. Um exercício desta natureza obedece a duas grandes delimitações, uma natural, outra metodológica: a impossibilidade permanente de analisar todos os filmes com cenas de museu obriga a que se circunscreva o âmbito analítico ao cinema convencionalmente chamado de cinema de ficção: o resultado de uma escolha metodológica que, pelo seu *enquadramento* tem necessariamente que excluir outros géneros. Para esta delimitação optou-se por um critério: a análise destas representações centra-se no género a que Susan Felleman em *Art in the Cinematic Imagination* chama cinema narrativo (*narrative cinema*) (2010:1-15). Ou, por outras palavras, no que Angela Dalle Vacche coloca na margem do não ficcional (*non-fictional genre*)². Estamos então na variada panóplia de sub-géneros do cinema de ficção, sem prejuízo da convocação de obras cinematográficas habitualmente classificadas como filme de artista e/ou cinema documental, sempre que tal seja pertinente para a demonstração de certos aspectos desta imaginação do museu pelo cinema. Num eixo vertical, não será este, portanto, o lugar para se abordar a premente questão da introdução do cinema nos museus que, simbolicamente podemos localizar nas projecções no Musée Oller, em Paris, em finais de oitocentos, nem tão pouco no sentido que, por exemplo, Heidee Wasson (2005) lhe confere em *Museum movies: the Museum of Modern Art and the birth of art cinema* (ou Laurent Manonni (2006) em *Henri Langlois and the Musée du Cinéma*): o reconhecimento do *medium* como obra de arte ou pela criação de arquivos cinematográficos ou museus de cinema. Não será este, também, o lugar de abordagem da problemática do “filme como espaço museal” que Le Maître e Verraes referem em *Cinéma Muséum. Le Musée d’après le cinema* (2013:7) ou a que Thomas Elsaesser dedica o ensaio *Ingmar Bergman in the museum? Thresholds, limits, conditions of possibility*: ambos produzidos num contexto de reflexões sobre a legitimação do cinema como obra de arte e da “interacção crítica entre a arte e o filme, na compreensão de discursos expositivos” (Bruno, 2003:232). Nem tão pouco o espaço para uma abordagem da representação das artes visuais no cinema, na esteira

² DALLE VACCHE, Angela – Museum without Walls? Film, Art, New Media [Conferência proferida no seminário Moving Image and Institution: Cinema and the Museum in the 21st Century]. University of Cambridge, 8 de Julho de 2011.

do que escreve Bazin em *Pintura e Cinema* (1992:199), Dalle Vacche em *Cinema and Painting* (1996) ou mais recentemente Steven Jacobs e Lisa Colpaert em *The Dark Galleries* (2013).

Delimitado o campo de análise dos capítulos que se seguem, não pode deixar de se referir que a produção teórica sobre a representação do museu no cinema é, de certa forma, híbrida: se proliferam os ensaios e estudo de caso sobre determinado filme ou realizador – veja-se, a título de exemplo utilizado neste trabalho, o que escreve Eisner (1996:87) sobre *Das Wachsfigurenkabinett* (Paul Leni, 1924) ou Jennifer Verraes sobre Godard (2013:55) – fazendo da representação do museu uma parte de um todo maior, os planos gerais sobre o tema são, de certa forma e em relação, escassos. Giuliana Bruno (2002 e 2003), Steven Jacobs (2009, 2011, 2013) e Kimberly Louagie (1996), dedicam-se ao tema de forma mais ou menos directa, filiados em linhas de investigação que exploram a relação do cinema com a arquitectura e com as artes visuais (Jacobs), com a museologia (Louagie) e também nos chamados *environmental studies* (Bruno).

Não obstante a profunda curiosidade que o tema desperta – e que encontra reflexo na vertigem das listas online que versam sobre as melhores cenas de cinema em museus – certo é que a análise transversal à representação do museu no cinema, bem como a sua relação, mais ou menos próxima, com a auto-representação museal – e descrita nos capítulos anteriores – apenas nos últimos anos conheceu alguma expansão, grande parte dela devido ao trabalho de Steven Jacobs, desenvolvido na Koninklijke Academie voor Schone Kunsten (KASK) de Ghent.

Para este trabalho foram referenciados, em bases de dados e bibliografia consultada, 173 filmes, feitos entre 1888 e 2013, nos Estados Unidos, França, Portugal, Reino Unido, Rússia, União Soviética, China, Itália, Espanha, Holanda, Alemanha, Suécia, Dinamarca, México, Áustria, Canadá, Itália, Hong-Kong, Japão, Polónia e Jugoslávia [ver Referências Filmográficas, p. 114]. Nos exemplos dados, tenta-se, sempre que possível, evitar a repetição de referências, ainda que cada filme ou cena possa ser enquadrado em duas ou mais perspectivas analíticas. Considerando a profícua produção crítica e de recensão existente sobre algumas obras cinematográficas, para a qual se remeterá sempre que necessário, evitam-se exercícios descritivos que caem, com facilidade, na repetição do já (visto e já) escrito. Uma galeria de fotogramas encerra esta dissertação, dando corpo imagético aos exemplos enunciados a partir do Capítulo III e propondo, pela sua *montagem*, uma linha narrativa de representações do museu no cinema, com leitura autónoma para além da referida função ilustrativa.

Todas as traduções de excertos bibliográficos referidos no corpo de texto foram feitas pelo autor. A referência ao título das obras (bibliográficas e filmográficas) é feita no título do original consultado.

Claro Obscuro, o título dado a esta dissertação, condensa, de certa forma, a aludida disparidade da representação do museu no cinema e da visão que o museu tem de si próprio.

CAPÍTULO I

PARA UMA IDEIA DE MUSEU

1 A EXPLICAÇÃO DAS MUSAS: ÉTIMO, MITO E CATEGORIA

Como se define o Museu? Se à primeira vista, o museu nos surge como uma instituição, podemos começar por deter-nos na proposta de definição institucional que nos é dada pelo ICOM - *International Council of Museums*: um museu é “uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberto ao público, e que adquire, conserva, estuda, comunica e expõe testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, tendo em vista o estudo, a educação e a fruição”³. Determinada no tempo, esta definição assimila vários momentos históricos e sentidos reflexivos que a tornam num ponto de chegada de um processo milenar de múltiplas ideias de museu. Numa primeira aproximação, será possível dizer-se que a definição formal de museu lhe contempla o carácter institucional e público, bem como a sua natureza conservativa e educativa. Porém, a compreensão – ou mesmo a aceitação – de uma noção desta natureza pressupõe um percurso etimológico e até problemático do museu, desde a sua génese até aos nossos dias, com implicações intrínsecas à condição humana.

A explicação dos mistérios e a curiosidade são duas dessas características. A procura e a correspondente produção de conhecimento, bem como a sua fixação e transmissão através de processos de memorização e codificação, sempre sustentaram a evolução da espécie e asseguraram a continuidade circular destes processos. Tal como os vemos hoje, os museus resultam de um longo percurso, assente nesta fascinação antrópica em torno da curiosidade, do mistério, do conhecimento e da memória. Como defende Germain Bazin (2012:21), “a consciência histórica da civilização helénica, geradora de colecções, arquivos e bibliotecas, foi também a responsável pela génese do museu”, pelo início de um processo que vai do metafórico ao edificado, que culmina no museu dos dias de hoje, na sua ideia e vocação.

Na Grécia antiga, a palavra *mouseion* definia o lugar mitológico habitado pelas nove musas filhas de Zeus e de Mnemosyne, a deusa da memória: poesia, eloquência, música, história, hinos, tragédia, dança, astronomia e comédia. As primeiras materializações conhecidas desta ideia ligam-se à exposição de oferendas no templo, devidamente classificadas e inventariadas (Pomian, 1984:56), mas também ao *Mouseion* de Alexandria, de cerca 280 a. C., ligado à Biblioteca de Alexandria. A mais antiga referência conhecida ao *mouseion* é feita por Estrabão (2008:15) que, na sua *Geografia* (7 a.C), se lhe refere como “parte dos palácios reais”, frequentada por “homens de

³ Assim se pode ler no artigo 2º dos Estatutos do ICOM, adoptados na 16ª Assembleia Geral do ICOM (Haia, Holanda, 5 de Setembro de 1989) e alterados pela 18ª Assembleia Geral do ICOM (Stavanger, Noruega, 7 de Julho de 1995) e pela 20ª Assembleia Geral do ICOM (Barcelona, Espanha, 6 de Julho de 2001), disponível em www.icom-portugal.org/documentos_def,129,161,lista.aspx. [Consult. 1 Jun. 2014].

aprendizagem”⁴. Os primórdios do *mouseion* revestem-se assim de um carácter mítico, mas também (e desde logo) espacial: este lugar, real ou imaginário, é um espaço institucional, de forte pendendor contemplativo (Findlen, 2012:23) mas também de aprendizagem – “apud Alexandriam in musio multas quaestiones professoribus proposuit”, escrevia Aelius Spartianus em *De Vita Hadriani*, no século IV⁵.

Da civilização helénica ao Renascimento, a utilização do termo museu situou-se no domínio do que pode ser chamado de categoria do pensamento, próximo de um substantivo colectivo. Se na Idade Média a terminologia conheceu pouco emprego, quase sempre atinente ao universo mitológico grego, no início do Renascimento o termo passou a designar uma colecção, estando mais próximo dos conceitos de *bibliotheca*, *thesaurus* e *pandechion* (Findlen, 2012:23) do que da denominação de um espaço edificado, que alberga e expõe artefactos de variadas naturezas. A título de exemplo, em finais do século XVI “a colecção de raridades do mundo natural de Aldrovandi era qualificada simultaneamente de *museu*, *studio*, *teatro*, *microcosmo* e *archivio*” (Findlen, 2006:100), o que parece comprovar que de Alexandria ao Renascimento o termo museu passou de um sentido mitológico para uma significação conceptual e substantiva.

2 DO SUBSTANTIVO AO ESPAÇO PÚBLICO

É precisamente no Renascimento que o museu volta a espacializar-se: o interesse pela cultura clássica, no qual se inclui a herança do Museu de Alexandria, o coleccionismo, a explicação arcana do mundo e a chegada de artefactos das viagens de exploração – preciosos, raros, maravilhosos – potenciou a necessidade de espaços próprios para o seu acondicionamento, classificação e exibição. Neste cruzamento de eixos, o museu enquanto substantivo colectivo coexiste com uma ideia de espaço, de lugar onde se expõem e dispõem colecções de arte, de ciências naturais, de raridades e de maravilhas. Nikolaus Pevsner (1979:111) aponta Paolo Giovio, coleccionador de Como, como o primeiro a utilizar a palavra como referente das suas colecções, em 1539, e a inscrevê-la, em 1543, como designativa do espaço que as acolhe. Anos antes, em 1508, era construído o primeiro dispositivo para a exposição de antiguidades, atribuído a Bramante para o Pavilhão Belvedere do Papa Inocêncio VIII.

Sem deixar de se aplicar como conceito, o museu voltava a associar-se a espaços físicos, começando por contemplar os *gabinets do mundo*⁶, uma noção ampla de Hooper-Greenhill (1992:130) que abarca os inúmeros lugares de sistemas representacionais que proliferaram a partir de finais do século XV: primeiro o *studio* dos Medici em Florença, espaço de riqueza, de poder e de prazer⁷, depois, as *Kunstammern* e as *Wunderkammern* dos séculos XVI e XVII, associadas a

⁴ Na tradução de H.L. Jones, editada pela Loeb Classical Library, Harvard University Press, 1917: “The Museum is also a part of the royal palaces; it has a public walk, an Exedra with seats, and a large house, in which is the common mess-hall of the men of learning who share the Museum”. Disponível em www.penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Strabo/17A1*.html. [Consult. 1 Jun. 2014].

⁵ A partir de FINDLEN, Paula (2012:25) e www.thelatinlibrary.com/sha/hadr.shtml. [Consult. 1 Jun. 2014].

⁶ *Cabinets of the world*, no original.

⁷ Antonio Fliarete (1400-1469) descrevendo as rotinas de Piero de Medici, refere o *prazer* e o *encanto* que o príncipe tira do seu *studio* e dos objectos que o compõem. (Hooper-Greenhill, 1992:29).

ideias de deslumbre, relíquia, poder e diplomacia, sem esquecer os inúmeros *gabinetes de curiosidades* surgidos no século XVI. Lugares de colecções de *artefacta*, de *naturalia*, de *mirabilia*, os gabinetes de curiosidades são herdeiros de uma *arte da memória* já não entendida como sistema de representação retórico mas sim como sistema de ordenação narrativa hermética, cosmogónica e esotérica⁸. Segundo Krzysztof Pomien⁹, estes espaços afirmam-se como lugares de *interregno* entre as restrições impostas pela religião e o rigor científico do racionalismo, para onde os coleccionadores, nas palavras de Umberto Eco (2009:201) “tentavam recolher sistematicamente tudo aquilo que deve ser conhecido e outros procuravam coleccionar aquilo que parecesse extraordinário ou inaudito”. Daí a sua natureza por vezes esotérica e a sua concentração no raro, no inacessível e no enigmático: a título de exemplo (Findlen, 1994:94), note-se a existência de um dragão na colecção do museu de Ulisse Aldrovandi, de uma sereia no museu do jesuíta Athanasius Kircher e de um gato com dois corpos e uma só cabeça na colecção de Legati.

Escreve Paula Findlen (2012:27): “o museu era por vezes um quarto de livros, um tesouro, um armazém, um espaço para preencher, uma cornucópia, assim como um lugar para buscar, um *gazophylacium*. Simultaneamente era um estúdio, uma *casa de campo*, um gabinete, uma galeria e um teatro (...). Uma combinação entre espaço público e privado, entre a noção monástica do estúdio como uma actividade contemplativa e humanista de recolha (...), assim como lugar para satisfazer as exigências sociais de prestígio ou exibir uma colecção completa”. Paralelamente, este é também o tempo do “gabinete de imagens (*picture cabinet*) que reunia estátuas antigas e pinturas modernas de todos os géneros e estilos”, lugares de “prática onde o apreciador vivencia a ideia visível da arte. A colecção de obras oferecia um “palco” no qual a própria arte, representada pela sua história e várias escolas, se praticava através da exposição (...) deste modo, a colecção de arte era um micro-cosmos, um mundo reunido num só lugar onde o espectador se iniciava nos seus mistérios” (Belting, 2001:23). A ideia espacial de museu concretiza-se, então, no *studio* e na *galeria*: o primeiro é próprio do coleccionista e do estudioso, e caracteriza-se pela natureza fechada, não só na divisória que ocupa no palácio ou no edifício que o acolhe – Cortesi aconselha a que se situe nas partes interiores das casas, para que se evitem as intrusões (Findlen, 1994:110) – mas também no facto das suas colecções estarem, por regra, fechadas em gavetas e armários (Bennett, 2009:36); pela sua tipologia, a galeria é permissiva à passagem, à visita e à contemplação de obras de arte (escultura e pintura), acabando por se tornar no espaço percursor do carácter público do museu. Em síntese, o estúdio simboliza o estático e o silencioso, a galeria o movimento e o som (Findlen, 1994:109). Não obstante esta diferenciação, *galeria* e *studio* destinam-se ao depósito e disposição de colecções. Estas, com o desenvolvimento dos sistemas de classificações e com a depuração das sistematizações – primeiro com Giulio Camillo (ca. 1480–1544) e o seu Teatro da Memória, depois com Samuel Quiccheberg (1529-1567) e o seu sistema de classificações inspirado precisamente

⁸ Uma breve, mas precisa descrição é-nos dada por ABT, Jeffrey, em “The Origins of the Public Museum”, in McDONALD, Sharon (ed) *A Companion to Museum Studies*, Blackwell, 2006, p 122: “O *studiolo* de Francesco I de Medici situava-se no *Palazzo Vecchio*, (...), num espaço adjacente à *sala grande* onde o príncipe recebia as visitas de Estado. O *studiolo* continha *naturalia* e *artificialia*, ambas dispostas por um elaborado esquema de gabinetes, relacionados com pinturas e ornamentação criada para aquele cenário”.

⁹ Citado por BENNETT, Tony (2009:40).

nesse Teatro - deixam de se tornar em conjuntos de raridades, passando a obedecer a uma lógica de representatividade das coisas do mundo. Com esta mudança de paradigma, crescem as colecções – a referida raridade dá lugar à quantidade – e, desta forma, crescem também as necessidades exigidas aos espaços de acondicionamento e de exposição.

Em meados do século XVII, a *galeria* toma o lugar ao *studio* como “forma do museu” (Findlen, 1994:116). Corporizando-se naquela, o museu torna-se então um lugar de acesso mais frequente, por força da sua tipologia arquitectónica e também pela sua natureza política: como espaço de passeio, é, por excelência lugar de exibição do poder, traduzido este na riqueza da sua ornamentação e colecções. A título de exemplo, veja-se a lista de visitantes que recebeu o museu de Ulisse Aldrovandi em 1605 (Findlen, 1994:138): no *Catálogo de Pessoas que visitaram o nosso Museu* elenca-se desde um Papa a 905 académicos, muitos lá chegando com cartas de recomendação, mas também visitantes ilustres – nobres e diplomatas – que se encontravam de passagem por Bolonha. Ainda que o privado não significasse não visitável (Pevsner 1979:111), o museu deixara de ser exclusivo de príncipes e coleccionadores, tornando-se um lugar de estudo e de prestígio, sinónimo de elevação social e cultural.

Entre o enciclopedismo e as academias, entre o tesouro e a colecção, na era do Iluminismo o processo de “alargamento da memória colectiva” (Le Goff, 1984:36) origina uma divisão temática do museu, entre ciências naturais e artes e história (Bazin, 2012:20). Mas dá origem também a uma cada vez maior *desprivatização* e *publicização*, tangível, por exemplo, nas ligações da Colecção Tradescant à criação do Ashmolean Museum de Oxford (1683), da Colecção Sloane e do Repositório da Royal Society de Londres ao British Museum (1753), das colecções de Frederico II *landgrave* de Hasse-Kassel ao Museu Fridericianum em Kassel (1779) e da Colecção de Luís XIV ao Museu do Louvre (1792), criado, por decreto, como museu público (Abt, 2006:124).

A estes factos acresce o já referido crescimento da volumetria das colecções¹⁰, motivado não só pelos artefactos recolhidos nas referidas viagens de escala planetária, mas também pelos aludidos critérios de classificação que estabelecem o primado da representatividade - facto que motiva a necessidade da construção de espaços de raiz para as albergar. Em 1574, Buontalenti ampliava a galeria leste dos Uffizi, destinando-a a receber as obras de arte da colecção do Príncipe. Um guia da cidade datado de 1591 apresentava a galeria como visitável (Pevsner, 1979:111), antecipando-lhe em cento e noventa e sete anos a total abertura. Em 1683, o Ashmolean Museum, em Oxford, proclamava-se como o primeiro museu totalmente aberto ao público (Findlen, 2012:37) mediante o pagamento de um ingresso e entre 1779 e 1783, a transferência da colecção de imagens do Eleitor da Baviera para a ala norte do Hofgarten, desenhada por Karl Albrecht von Lespiliez, foi o motivo da sua abertura ao público durante os dias da semana (Pevsner, 1979:117)¹¹.

No contexto da edificação de raiz de edifícios destinados a museus, importa ainda referir

¹⁰ Sobre colecções, sua origem e práticas, veja-se McDONALD, Sharon (2008) e POMIAN, Krzysztof (1984:56).

¹¹ Em Portugal, sobre os primórdios dos museus, cfr. BRIGOLA, João (2010).

que esta corrente desde cedo potenciou a imaginação e projecção de um museu-tipo: já em 1704 o alemão Leonhard Christoph Sturm publicava um plano de um museu ideal, no qual definia um edifício de um piso, especificamente concebido como expositivo, com divisórias estabelecidas em função de uma lógica de classificação da colecção (Pevsner, 1979:114). Em 1783, o arquitecto francês Étienne-Louis Boullée, respondendo a um concurso da Académie Royale de Paris para a projecção de um Musée des Arts, apresentava o seu projecto de um edifício quadrilátero, em cruz grega, com uma cúpula de dimensões gigantes, sem sustentação (Pevsner, 1979:119) prenunciando a grandeza e o arrojo arquitectónicos que o século XIX traria aos museus.

3 DO PÚBLICO AO CIVILIZACIONAL

É possível dizer que a natureza pública do museu – ou seja, a sua abertura em maior ou menor escala à comunidade – remonta a uma função escolar ou de investigação que este espaço teve desde os seus primórdios na Grécia antiga. Esta natureza desenvolve-se com a *galerização* do espaço museológico *avant la lettre* traduzida não só pelo o abandono de um certo secretismo ou hermetismo intrínseco à natureza dos gabinetes de curiosidades, mas também com o carácter distintivo do acto de visitar o museu ou do seu visitante (Findlen, 2012:36). O museu reconhece-se pois como um lugar de aprendizagem – como incorporização de um espaço de *estratégias enciclopedistas* (Findlen, 2012:27) – mas também de representação e síntese do mundo e das suas coisas, através da disposição e preservação de colecções. À vontade renascentista de organizar e classificar o mundo, desenvolvida por Quiccheberg e depurada no Iluminismo pelos sistemas taxonómicos de Lineu, a ideia de museu acrescenta uma opção política de abertura a um mais vasto universo de destinatários. A galeria torna-se progressivamente pública – melhor dizendo, selectivamente pública – aqui se entendendo o conceito como *acessível*: primeiro, recebe *ilustres visitantes* (académicos, viajantes, nobres, coleccionadores); depois, com o advento do Iluminismo, abre-se a um público mais vasto, num processo de instrução paralelo ao crescimento das bibliotecas públicas no século XVIII (Findlen, 2012:36)¹². A visita ao museu, centrada num discurso de poder e riqueza que as colecções dispostas ostentam, transforma-se num acto educativo das massas que decorre num lugar de afirmação do progresso das civilizações.

Segundo Paula Findlen (1994:394), no século XVIII a ideia de museu fazia já parte da esfera do público e do institucional. Quando, a 16 de Janeiro de 1712, Leibniz escreve a Pedro, o Grande sugerindo a construção, em S. Petersburgo, “de museus e bibliotecas para desenvolvimento das artes [e] ensino dos jovens”¹³, já o Ashmolean Museum, em Oxford, recebia “todo o tipo de gente do campo, homens e mulheres”, segundo o viajante alemão Zacharias Conrad von Uffenbach, num relato datado de 1710 (Findlen, 2012:37). Para Charles Wilson Peale, fundador do primei-

¹² Onde a Autora identifica, a este propósito, a entrada *Bibliothèque* na *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, de Denis Diderot and Jean le Rond d'Alembert, Paris 1751-72. Disponível em www.alembert.fr/index.php?option=com_content&id=1245244786. [Consult. 1 Jun. 2014].

¹³ Cfr “Draft of Leibniz’s letter or oral memorandum to Peter the Great, January 16, 1712” in DOWLER, Wayne (ed), *Russian Heritage: Land, People and Culture*, Toronto University, Canada, 1997. Disponível em tspace.library.utoronto.ca/citd/RussianHeritage/6.PG/6.L/7.X.50.html. [Consult. 1 Jun. 2014].

ro museu público de história natural, o de Filadélfia, em 1792, a sua criação prendia-se com a intenção de “coleccionar e preservar todas as variedades de animais e fósseis que pudessem ser adquiridas e exibidas publicamente” (Peale, 2008:23).

Pela sua capacidade educativa e regeneradora o museu, agora colocado na esfera da *alta cultura* (Bennett, 2009:20) é assim considerado como um elemento essencial para a instrução das massas e subsequentemente para o progresso das nações. Aliás, um dos fundamentos da criação da National Gallery, em Londres, no ano de 1824, foi o de “civilizar as massas, que ganham gosto quando expostas à arte” (Hooper-Greenhill, 1992:189)¹⁴. E este museu oitocentista vai promover o gosto e a instrução não só pelo contacto com as obras de arte, os artefactos do mundo e os troféus de guerra que se expõem nas suas salas, mas também pela adopção de códigos comportamentais para os visitantes, bons modos¹⁵ que o visitante apreende e segue, dentro de uma lógica de controlo do acesso de públicos que surgira nesta altura. Diga-se que, em nome da segurança de um espaço povoado por artefactos de incalculável valor, estes mecanismos originam um complexo de restrições às visitas, das quais são exemplo a admissão de um número reduzido de visitantes por período, a visita guiada e por marcação e os percursos museológicos de um só caminho, o que faz com que o museu se torne num laboratório de controlo do indivíduo, num espaço de sobre-vigilância por natureza. De volta à National Gallery, menos de vinte anos depois da sua abertura, o gosto das massas era vigiado por dois guardas por cada sala (Bennett, 2009:55).

No final do século XIX, o museu é definitivamente um lugar educativo, metáfora perfeita do mundo civilizado. Em 1895, na conclusão de *The relationships and Responsibilities of Museums*, um ensaio que estatui duzentas e quinze teses sobre o museu moderno, sua noção, administração, funções e discurso, George Brown Goode, director da Smithsonian Institution, escreve que “o grau de civilização obtido por qualquer nação, cidade ou região é bem demonstrado pela natureza dos seus museus públicos e pela generosidade com que são apoiados” (Goode, 2008:124). Pela sua completude, este ensaio constitui, na transição do século XIX para o século XX, um plano geral incontornável da auto-representação do museu: uma “instituição para a preservação daqueles objectos que melhor representam o fenómeno da natureza e os feitos do Homem e da sua utilização para o avanço do conhecimento, para a cultura e iluminação do povo” (Goode, 2008:112), cuja função, “é a de preservar e utilizar objectos da natureza, obras de arte e artefactos, tal como a biblioteca na guarda dos registos escritos do pensamento e actividade humana”.

4 VISÕES BIPOLARES: ELITE E MASSAS, APRENDIZAGEM E ENTRETENIMENTO

Entendido como “uma necessidade em qualquer comunidade altamente civilizada, essencial para o progresso do conhecimento” (Goode, 2008:113), o museu cedo compreende que à sua função pedagógica deve corresponder uma preocupação pela agradabilidade da visita. Com uma matriz

¹⁴ É nesta altura que, segundo a autora, se inicia a produção de catálogos especificamente dirigidos aos visitantes (e vendidos a preço acessível) (Hooper-Greenhill, 1992:182).

¹⁵ Tony Bennet (1995:27) dá como exemplo o “no swearing, no spitting, no brawling, no eating or drinking, no dirty footwear, no gambling” como um conjunto de regras comportamentais comuns a várias instituições, entre as quais o museu.

ligada à ocupação dos tempos livres, o seu carácter lúdico é essencial para que continue a ser um local de elevada afluência de público. Em 1888, já Luigi Palma di Cesnola, primeiro director do Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque referia que o museu “é o instrutor do visitante casual, ao mesmo tempo que o entretém e delicia” (Cesnola, 2008:53). Esta *sedução* dispositiva ou didáctica do museu, surgida da sua própria necessidade de descodificação, apresenta-o como um espaço destinado às experiências de aprendizagem em entretenimento, figura próxima e inspiradora das feiras e das exposições universais de finais de oitocentos – consideradas por Tony Bennett como respostas do museu a *shorter-term ideological requirements* (2009:80) – e para as quais este contribuía com peças das suas colecções e pessoal dos seus quadros (Bennett, 2009:83).

Vinte anos depois da afirmação de Cesnola, Frederick Lucas, director do Brooklyn Museum, continua a definir o museu como “uma instituição educativa de grande escala cuja linguagem deve ser compreendida por todos” (Lucas, 2008:58): uma *necessidade de compreensão* que tende a apresentar um olhar homogeneizador e lúdico do museu e que tem como contraponto o seu entendimento como lugar (ainda, e desde sempre) de difícil descodificação, onde o hermetismo das curiosidades dos séculos XV e XVI se transpõe para a maravilha das obras de arte, compreendidas pelas elites, num exercício contemplativo, estático, em tudo oposto à dinâmica itinerante da visita das massas. Este é já o museu próprio das classes cultivadas (Bourdieu, 2012:455)¹⁶, diferenciador de estatuto social (Bennett, 2009:28), lugar de legitimação de artistas e de discursos artísticos, onde decorre o *jogo social* que Bourdieu alude em *The Historical Genesis of a Pure Aesthetic* (1987:257). A distinção social da visita à galeria ou ao museu é assim intrínseca à sua caracterização, acompanhando-a desde os gabinetes de curiosidades do século XV às estruturas *atlânticas* dos dias de hoje. Sem prejuízo de um eixo central – ou comum aos dois extremos – assente numa ideia de preservação e educação, é nesta perspectiva que o museu-instituição oscila entre uma tendência homogeneizadora e uma tendência elitista. Esta visão *bipolar* do museu atravessa o século XX até aos dias de hoje, contribuindo para um olhar estigmatizado, maniqueísta até, da instituição museológica e também para uma acentuada discrepância entre a auto e hetero-representação, como veremos adiante no caso particular da representação do museu no cinema. Por aqui corre também o curso principal da tensão (ou crise) do museu enquanto ideia e instituição (que se aflorará no ponto 8 deste capítulo).

Entre as massas e elites, da visita fugaz à obra que se exhibe, o museu é um lugar simbolicamente distante. Esta ideia de intangibilidade é levantada por Theodor W. Adorno que em 1953, no ensaio *Museu Valéry Proust*, qualifica os museus como “sepulcros de obras de arte, [que] testemunham a neutralização da cultura” (1998:173). Colecções de grande dimensão e grandes exposições impossibilitam uma compreensão aprofundada da visita ao museu - Valéry, citado

¹⁶ Pierre Bourdieu (2012:454) caracteriza esta *natureza cultivada* como resultado da educação, da classe e da distinção: uma resposta burguesa à sua própria impossibilidade de convocar direitos de nascimento/linhagem – um privilégio nobiliárquico ou de natureza – uma forma de combate aos privilégios nobiliárquicos que seria um contra-senso para uma burguesia que se define como distinta.

por Adorno (1998:174) queixava-se do *excesso de obras do Louvre*. E a obra de arte só é “apreendida por espectadores que possuam a disposição e competência estética que são tacitamente exigidas” (Bourdieu, 1987:257). Mais de cinquenta anos depois de Adorno (o que não poderá deixar de se traduzir numa inalterabilidade do paradigma do próprio museu) Giorgio Agamben (2006:119) continua a compreender a instituição museológica como um lugar onde a *impossibilidade de usar* “atinge o seu auge”: o museu é um espaço para onde se transferiram as coisas de uso comum dos homens, refrações de uma tradição anterior à História, para onde se retiraram “as potências espirituais que definiam a vida dos homens – a arte, a religião, a filosofia, a ideia de natureza, a política”, agora propostas ao homem numa “exposição de uma impossibilidade de usar, de habitar e de experimentar” (Agamben, 2006:120). Como tal, o museu representa ou simboliza o *improfanável*: a transferência para uma esfera separada do uso que, segundo o autor, se vai situar no plano *debordiano* que associa “espectáculo e consumo [como] duas faces de uma mesma impossibilidade de usar” (Agamben, 2006:119)¹⁷.

5 O MUNDO COMO MUSEU E O MUSEU COMO ESTABLISHING SHOT

A redução do mundo a uma escala museológica (ou o aumento da escala do museu ao tamanho do mundo), defendida por Agamben (2006:120) e postulada por Guy Debord - “o espectáculo da própria cidade tem necessidade de bairros-museus”, escreve este último (2010:111) – fez com que o museu, público, monumental e *galerizado*, se tornasse, até aos dias de hoje, num local de visita e passagem, ao qual se vai numa lógica de turismo, de “vivência do social como simples aparência” (Debord, 2010:111). E por um mundo “estranhamente transformado em museu” (Agamben, 2006:121) viajam então os turistas, corporização de uma tipologia de visitante de museu e de cidade, numa lógica dogmática de itinerância pré-comprada, desenhada cada vez menos para vivenciar os lugares mas sim “para recolherem provas (...) de lá terem estado” (Dyer, 2005:6).

Será por isso possível aproximar a visita ao museu da figura cinematográfica do *establishing shot*: um plano geral, turístico, que contextualiza o espectador-visitante pela inclusão de um elemento metonímico de determinado lugar – o edifício do museu, a obra de arte emblemática – que, neste caso, comprove ou documente a presença do espectador-visitante junto daquele espaço. Não raras vezes, este plano é precedido ou sucedido de um *travelling* veloz: a visita, rápida [cronometrada, como em *Bande à Part* (Jean Luc Godard, 1964)] e orientada, de percurso sinalizado em função do tempo que se deseja dispendar, como acontece em diversos museus, detém-se nos pontos de referência da colecção exposta, quase sempre fazendo lembrar a abertura satírica de *The Kiss* (Jacques Feyder, 1929), onde um guia de museu apresenta os quadros expostos num compasso ritmado e veloz, com paragens mínimas, de poucos segundos, em cada um deles. Desde sempre “atracções turísticas primárias”, como escreve Hans Belting (2001b:73), os museus são

¹⁷ Aprofundando uma ideia avançada por Pierre Bourdieu em 1967 na sua *Conclusion to The Love of Art*: “a arte contrapõe-se ao dia-a-dia como o sagrado se contrapõe ao profano” (Bourdieu, 2012:455).

edifícios frequentemente edificadas “para prestígio das cidades e dos bancos” onde “o público mergulha (...) e desfruta dos dispositivos estéticos e aceita tudo o que é novo” (2001b:73). Afinal, a vocação legitimadora do museu está próxima do seu discurso homogenizador, renovação de uma função simbólica de poder acima referida que, como tal, se torna centrípeta. Como refere Geoff Dyer, “as obras de arte são também atracções turísticas” (2005:6) e neste *establishing shot*, o visitante-espectador é muitas vezes tornado em actor (ou figurante), aparecendo minúsculo ou aproximado junto à obra ou ao edifício, seguindo um tempo e um ritmo, por regra acelerados, de um guião pré-estabelecido. A necessidade voraz de documentar a passagem pelo museu – cuja problematização mereceria, noutro contexto, uma análise mais pormenorizada em torno da imobilidade do espectador de cinema e da sua relação com o paradigma do espectador de museu – é exercida de acordo com um método referencial, através do registo fotográfico do que se convencionou ter por símbolos arquitectónicos ou artísticos. Esta actividade, mediada pela lente da câmara fotográfica, tal como nos concertos pop-rock, acaba por ser o mais significativo *acto de observação*, de permanência ou de passagem pelo lugar, diferindo a visita ao museu para um momento posterior, auxiliado por mecanismos virtuais, facilmente susceptível de ser esquecido numa pasta de ficheiros onde dificilmente se regressa. Por outras palavras, está-se perante um paradigma que propõe a necessidade de mediação (da lente) como essencial (e contraditória) da presença no lugar – a insuficiência ou imperfeição da visita é muitas vezes determinada pela ausência de uma câmara que a registe. Estamos então no campo do que Bernardo Pinto de Almeida chama *imagem do museu*: um espaço de “legiões de turistas que se precipitam e acotovelam sobre os quadros e as esculturas, fotografando-as ou comparando-as com as reproduções” (Almeida, 1995:67), no qual a visita é então um ritual (rotineiro, pré-programado) de recolha de provas, materializado na produção de imagens ou na aquisição de lembranças na loja onde não raras vezes se detém mais tempo que no museu – as curiosidades que se vão arrumar no gabinete do turista.

6 O MUSEU COMO LUGAR IMAGINÁRIO

Regressemos à Grécia Antiga: quando Estrabão menciona o museu na sua *Geografia*, no século VII a.C., fá-lo em referência a um espaço físico: “O Museu é parte dos palácios”, escreve a propósito do complexo real de Ptolomeu I de Alexandria, enunciando o seu “passeio público, o lugar com assentos e um largo hall”¹⁸ como demais elementos físicos que compõem este espaço destinado a *homens de aprendizagem*. Quer isto dizer que o mais antigo comentário conhecido sobre o museu estabelece uma correspondência entre este espaço físico e aquele outro herdeiro do *templo das musas* contido no étimo da palavra – o lugar onde habitam as filhas de Zeus e Mnemosyne, a deusa da memória. Séculos mais tarde, na segunda metade dos anos 1700, Chevalier de Jaucourt na entrada *Muses* na *Encyclopédie* de Diderot e d’Alembert, filia a origem etimológica do termo numa “palavra grega que significa explicar os mistérios”, pelo facto destas musas “terem ensinado aos homens

¹⁸ No original consultado: “The Museum is a part of the palaces. It has a public walk and a place furnished with seats, and a large hall, in which the men of learning, who belong to the Museum, take their common meal. This community possesses also property in common; and a priest, formerly appointed by the kings, but at present by Caesar, presides over the Museum.” (Estrabão 2008:11).

coisas muito curiosas e muito importantes, fora dos domínios do habitual”¹⁹. Se a ideia de museu começara por ser um espaço de conhecimento, onde as Musas, filhas da memória, ensinavam os homens a compreender o mundo, através do relato de Estrabão se dá conta da transposição do mito à matéria, do lugar imaginado ao lugar edificado. Como vimos, durante os séculos que se seguiram, a palavra derivou de um espaço (mitológico ou geográfico) para se tornar também um conceito mental, próximo de colecção, de categoria intelectual e de lugar imaginário (Findlen, 2012:27) até voltar a assumir, no Iluminismo, um significado com maior correspondência com o de lugar edificado. Muito por força da sua remissão para o jardim de Alexandria, o significado de museu esteve ligado também a sistemas conceptuais de jardins, dos quais Boboli e Bomarzo podem ser bons exemplos (Findlen, 2012:25), sem nunca deixar de se referir a uma estrutura classificatória e de compilação: Ulisse Aldrovandi, em 1555, descreve o catálogo do seu colega coleccionador Francesco Calzolari como um “museu impresso” (2012:29). Mais tarde, o catálogo do Louvre iria ser apresentado também como “um museu em forma de livro” (Belting, 2001:38). Será possível, então, afirmar que durante o Renascimento, este amplo sentido do conceito de museu permitiu a sua *imaginação* sob as mais variadas formas, sendo uma delas o *regresso à espacialidade* nos finais deste período²⁰. Contudo, não será descabido afirmar que a representação imaginária do museu (ou a representação de um museu imaginário) continuou e continua a existir paralelamente à sua corporização e correspondente institucionalização. Dito de outra forma, renovando um entendimento que vem desde a mítificação do jardim das musas grego ao conceito do pensamento renascentista, o museu continua a ser uma categoria da imaginação, aglomeradora do diverso, e que, por isso, potencia um infinito número de relações de objectos, de palavras, de imagens²¹. Actualizando este sentido, é possível dizer-se que da literatura ao cinema e deste à internet, a imaginação do museu continua a renová-lo enquanto construção cultural capaz de gerar novos sentidos pelo estabelecimento de associações e relações *imateriais*, como adiante se verá.

É precisamente por este lado conceptual, que acompanha o museu e a sua representação desde a sua génese mítica e que persiste mesmo quando a sua ideia se transforma de modo estável num espaço físico, que o museu se permite continuar a *imaginar*. Esta *imaginação do museu* corresponde, tal como no cinema, a uma projecção, a uma representação imaterial: o imaginário é o espaço da imaginação e esta é, segundo Georges Didi-Huberman, a “palavra perigosa” que nos outorga um conhecimento “transversal, pela sua potência intrínseca de montagem, destinado a descobrir (...) elos que a observação directa é incapaz de discernir. (...) A imaginação aceita o múltiplo (...) não para resumir o mundo ou esquematizá-lo numa fórmula de subsunção (...) nem tão-pouco para catalogá-lo ou esgotá-lo numa lista integral (...). A imaginação aceita o múltiplo e renova-o

¹⁹ In “Muses”, entrada da *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Diderot e D’Alembert (ed), Paris, 1752. Disponível em www.alembert.fr/M.html. [Consult. 1 Jun. 2014], por remissão de Findlen (2012:24). Texto original: “Elles sont, dit-on, appellées Muses, d’un mot grec qui signifie expliquer les mystères, (...) parce qu’elles ont enseigné aux hommes des choses très-curieuses & très-importantes, qui sont hors de la portée du vulgaire”.

²⁰ Cfr *supra*, p. 16 e seguintes.

²¹ Escreve Paula Findlen (2012:30) a propósito do museu bolonhês de Ulisse Aldrovandi: “Durante o meio século em que Aldrovandi esteve activo como coleccionador, laborou constantemente para preencher o espaço que houvera criado. Palavras, imagens e textos, todos se incorporaram na enciclopédia universal de conhecimento que visualizou”.

sem cessar para detectar novas “relações íntimas e secretas”, novas “correspondências e analogias” que serão, por sua vez, inesgotáveis, como inesgotável é todo o pensamento das relações que cada montagem inédita será sempre susceptível de manifestar” (Didi-Huberman, 2010:16). Enquanto lugar imaginário, o museu é assim a renovação de um seu significado matricial, secular, *tradicional*. E é também a sua potenciação enquanto estrutura (material ou imaterial, real ou imaginada), capaz de propor associações inesgotáveis por força de uma faceta *atlântica* que tão bem se pode aferir na sua vocação recolectora.

7 IMAGINAÇÕES DE MUSEUS IMAGINÁRIOS

7.1 A IMAGINAÇÃO EM THOMAS BROWNE

Em 1684, publicava-se em Londres *Certain Miscellany Tracts*, obra póstuma do polímata inglês Thomas Browne²². O seu décimo terceiro capítulo intitulava-se *Musæum Clausum, or Bibliotheca Abscondita: containing some remarkable Books, Antiquities, Pictures and Rarities of several kinds, scarce or never seen by any man now living* e continha um catálogo de obras e objectos que constituíam o museu de Browne, até então inacedido e inacessível. O catálogo elencava três colecções principais: *Rare and generally unknown Books*, *Rarities in Pictures* e *Antiquities and Rarities of several sorts*. Em *Os Anéis de Saturno*, G.W. Sebald descreve este *Musæum Clausum* como “um catálogo de livros notáveis, quadros, antiguidades e outras coisas singulares (...) cuja maior parte pertence nitidamente a um tesouro tão-só imaginário que apenas existiu dentro da sua cabeça e só se visita nas letras sobre o papel. Este *Musæum Clausum*, que Browne, numa breve introdução para o ignaro leitor coloca ao mesmo nível dos gabinetes de história natural e de arte, famosos no seu tempo, do *Musæum Aldrovandi*, do *Musæum Calceolarianum*, da Casa Abellita e das colecções rodolfinas de Praga e Viena, contém, entre outras obras impressas e documentos raros, um tratado do rei Salomão sobre as sombras do pensamento oriundo do acervo dos duques da Baviera, uma correspondência hebraica entre Molinea de Sedan e Maria Schurman de Utreque, as duas mulheres mais doutas do século XVII, e um compêndio de botânica submarina (...). A biblioteca imaginária de Browne possui ainda um fragmento do viajante Píteas de Marselha, citado por Estrabão, onde se afirma que o ar do extremo Norte, para além de Thule, é viscoso, semelhante às medusas (...) um poema de Ovídio (...) encontrado, envolto num pano, em Sabaria, nos confins da Hungria (...) [e] também um desenho a giz da grande feira de Almahara, na Arábia, que se realiza de noite para evitar o calor; um quadro com a batalha travada entre romanos e iáziges no Danúbio gelado; uma imagem onírica que mostra a pradaria submarina junto à costa da Provença; Suleimão, o magnífico, a cavalo, no cerco de Viena, à frente de uma cidade de tendas muito brancas que se estende até ao horizonte; uma marina com gelos flutuantes onde posam morsas, ursos, raposas e aves selvagens; e uma série de esboços que mostram ao observador os mais atrozes métodos de tortura; (...). Além de todas estas espantosas

²² A versão completa do texto de Thomas Browne, na qual se inclui o elenco de toda a sua colecção, pode ser lida em www.penelope.uchicago.edu/misctracts/museum.html. Uma digitalização de um exemplar datado de 1684 pode ser consultada em www.archive.org/details/certainmiscellan00browrich.

obras escritas ou artísticas, o Musæum Clausum contém também medalhas e moedas, uma pedra preciosa tirada da cabeça de um abutre, uma cruz esculpida nos ossos cranianos de uma rã, ovos de avestruz e de colibri, penas de papagaio de muitas cores (...), bem como um frasco fechado hermeticamente com um espírito de sais de éter tão volátil que só é possível estudá-lo nos meses de inverno ou à luz de um carbúnculo bononiense.” (Sebald, 2013:237).

Uma breve análise à titulação e conteúdo das colecções de Browne permite compreender o lado imaginário e relacional deste Museu ou Biblioteca (indecisão terminológica que sublinha a sua substantivação colectiva). Aferível pela ideia de raridade e maravilha que preside à colecção, este lado imaginário habita igualmente no elogio da desordem taxonómica que a sua apresentação propõe²³. Ainda que, no entender de Paula Findlen, a obra de Browne seja um “comentário irónico à construção de colecções, invocando as estruturas mentais do coleccionismo para atacar a sua premissa, criando um museu do conhecimento com improvável *marginalia*” (2012:28), é no campo da representação do museu como categoria, como lugar imaginário que nos situamos perante este exercício de relações, que, ao obedecer a uma lógica colecionista – ali se elencam *naturalia*, *artefacta* e *mirabilia* – propõe uma ficção museográfica que no plano formal precede em mais de duzentos anos as taxonomias de Jorge Luís Borges²⁴ e também o Museu Imaginário de André Malraux.

7.2 UM ATLAS DO INESGOTÁVEL

Escrito em 1947, o Museu Imaginário de André Malraux situa-se no legado das teses de Walter Benjamin em *A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica*. Através da fotografia, enquanto primeiro meio de reprodução verdadeiramente “revolucionário”, a reprodução técnica da obra de arte “emancipa-a, pela primeira vez na história universal, da sua existência parasitária no ritual” (Benjamin, 2006:216). Através da “fotografia, o valor de exposição começa a suplantiar totalmente o valor de culto” da obra de arte (2006:218) transformando “a relação das massas com a arte” (2006:230), orientando esta para aquelas. Em Malraux, esta ideia de exposição contempla a partilha e promove o estabelecimento de relações das obras (reproduzidas e relacionadas pela fotografia) permitindo a construção de um museu imaginário individual, uma vez que este pensamento relacional é “inesgotável, poderoso, e inconclusivo”: assim escreve Didi-Huberman (2011:111) a propósito de *Atlas Mnemosyne*, de Aby Warburg²⁵, obra iconotornável para a própria compreensão do Museu Imaginário. Malraux põe assim em prática uma ideia de atlas: uma pro-

²³ Sobre o Musæum Clausum, cfr. PRESTON, Claire, “Lost Libraries” in *Public Domain Review*. Disponível em www.publicdomainreview.org/2012/02/20/lost-libraries/. [Consult. 1 Jun 2014]

²⁴ Este elenco borgesiano, que inspirou Michel Foucault a escrever *Les Mots et Les Choses*; (Foucault, 2010:xvii), surge em “O Idioma Analítico de John Wilkins”, parte do livro *Outras Inquirições* (1952). É um sistema de classificação de animais que o autor leu numa “certa enciclopédia chinesa” intitulada “Empório Celestial de Conhecimentos Benévolos”, tão imaginária como algum do espólio que integra a *Bibliotheca Abscondita* de Browne. Aí, o reino animal encontra-se dividido em animais “(a) pertencentes ao imperador, (b) embalsamados, (c) amestrados, (d) leitões, (e) sereias, (f) fabulosos, (g) cães vadios, (h) os que estão incluídos nesta classificação, (i) os que se agitam como loucos, (j) inumeráveis, (k) desenhados com um pincel finíssimo de pêlo de camelo, (l), etc..., (m) os que acabaram de quebrar o jarro, (n) os que ao longe parecem moscas”. (Borges, 1998:83)

²⁵ Cfr Didi-Huberman, (2011) p. 14 e ss., e também SETIS, Salvatore, *Warburg continuatus : descripción de una biblioteca*. Barcelona: La Central / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010.

posta de leitura das coisas do mundo que, tal como em Aby Warburg, opera um “pensamento potencial” (Didi-Huberman, 2011:60) que permite vinculá-las “segundo as suas relações íntimas e secretas, as suas correspondências e analogias” (2011:17). Estas relações, operadas pela montagem, compreendem o “inesgotável – a abundância, a abertura de novos horizontes – [que, por sua vez] comporta o insondável – o algo que permanece para sempre misterioso, informulado, invisível” (2011:179).

O Museu Imaginário é apresentado pelo seu autor como uma “interrogação, em contraponto à afirmação que era o museu normal” (2011:174): trazendo até si o que “está inevitavelmente privado – vitrais, frescos, [o] que não é transportável” (2011:11), o museu passa a conhecer a “continuidade histórica” de uma exposição, numa lógica de sucessão de obras (2011:160) e de potenciação de associações levada a cabo pela fotografia, pela relação de imagens e por um exercício de montagem cinematográfica. Assim se compreende que Malraux qualifique este museu como “um confronto de metamorfoses” (Malraux, 2011:11), que aprofunda ao máximo o “incompleto confronto imposto pelos verdadeiros museus” (2011:13), possibilitando, pela natureza imaterial deste exercício aglutinador “a discussão de cada uma das representações do mundo nele reunidas”.

Esta possibilidade acontece porque o vasto público a que as imagens se dirigem (as massas, acima referidas por Benjamin) está agora afastado ou indiferente ao sentimento de posse da obra – “não possuímos as obras cuja reprodução admiramos (...) – escreve Malraux – e sabemos que nunca as possuiremos”. Um desprendimento que vai permitir a libertação da obra de arte do seu “carácter de objecto de arte” (2011:158) (e aqui, uma vez mais, a convocação da reprodução de Benjamin).

É pela descoberta de um “irreal que prolonga a existência das coisas através da fotografia” (e que, como acima se referiu, potencia a relação dessas mesmas coisas para além da sua materialidade) que Malraux afirma que “talvez o mundo do primeiro Museu Imaginário se aproxime, então, do cinema mudo” (2011:120): uma aproximação que se opera pela montagem que, enquanto exercício de *sucessão de planos*, é identificada pelo autor como elemento fulcral da *linguagem* do cinema – ou do cinema enquanto linguagem (2011:84). É esta sucessão de planos, silenciosa e cinematográfica, que potencia relações imaginárias – porque ultrapassam, tal como no cinema, a impossibilidade material de um confronto. Para uma compreensão da representação do museu no cinema que adiante se falará (ver *infra*, Capítulo 3), importa reter duas notas deste Museu Imaginário: uma, que o apresenta como um lugar relacional e *atlântico*; outra que o propõe como base conceptual (imaterial, impalpável) de um itinerário visual, individual ou colectivo, herdeiro da maravilha. Este itinerário é operado pelas imagens fotográficas que, com base num princípio de montagem próximo do cinematográfico, estabelecem relações entre categorias, formas, espaços

e dispositivos²⁶. O Museu Imaginário é então uma possibilidade que, tal como em Browne, actualiza o conceito de museu como categoria do pensamento, paralela àquele que o localiza num espaço físico. A sua teorização serviu e continua a servir de âncora a imaginações e reimaginações do espaço e do espírito museográfico e museológico, aferíveis em diversas manifestações do pensamento humano. Mas também de inequívoco exemplo da construção de um discurso histórico, cultural e narrativo que, de certa forma, se encontra tanto em museus como no cinema.

7.3 PEQUENO ELENCO DE OUTRAS IMAGINAÇÕES

Entre muitos outros, exemplos como o museu portátil de Marcel Duchamp – *Boîte-en-valise* (de ou par Marcel Duchamp ou Rose Sélavy), uma miniatura que inclui sessenta e nove reproduções do trabalho do autor, feita em vinte exemplares ou caixas, entre 1935 e 1941 – exposições como *Les Immatériaux*, comissariada por Jean François Lyotard em 1985, ou mais recentemente, *Sputnik*, do fotógrafo catalão Joan Fontcuberta e *Museu Improvável*, do português João Paulo Serafim continuam a praticar esta ideia imaginária de museu, tributária de Browne, de Malraux e também de Borges, actualizando-lhe um sentido e uma função secular: a relação de sentidos e a referida construção de discursos²⁷.

Se no caso de *Boîte-en-valise* o “museu entra no museu como a imagem de uma imagem” (Almeida, 1996:202) ou até como “uma espécie de auto-museu imaginário dentro de uma mala de viagem” (Almeida, 2008:15), provocando desta forma o espaço institucional (Filipovic, 2009), em *Les Immatériaux*, uma exposição cujo conceito é essencialmente filosófico e semântico (Lyotard, 2010:161), o conceito de materialização do imaterial articula a ideia de projecto e matéria, de relação e invisibilidade, através de cinco questões sobre *material*, *matériel*, *maternity*, *mater*, *matrix*, termos derivados *mâtram* / *mât*, a palavra sanscrita que dá origem a matéria. (2010:164).

De forma diferente, *Sputnik*, de Joan Fontcuberta, é uma exposição de fotografias, registos de voz, peças de vestuário, pertences pessoais e demais objectologia de Ivan Istochnikov, um astronauta soviético duplamente inexistente (porque inexistente de facto e inexistido na ficção), desempenhado pelo autor, entre factos e imagens reais com base no lançamento da nave espacial Soyuz 2 (não tripulada na realidade, mas comandada, em ficção, por Istochnikov) que, a 25 de Outubro de 1968, foi lançada ao Espaço para uma manobra de acoplagem com a Soyuz 3, manobra essa que não viria a realizar-se. A referida exposição conta com um livro-catálogo editado

²⁶ Importará referir, como exemplo de exercício atlântico anterior a Benjamin, Warburg e Malraux, os *Archives de la Planète*, de Albert Kahn: uma colecção de quatro mil originais fotográficos em placa estereoscópica, setenta e dois mil em *auto-chromes* e mais de cento e oitenta e três mil metros de filme correspondentes a “uma espécie de um inventário da superfície do globo como lugar habitado e desenvolvido pelo Homem no dealbar do Século XX”, como postulou Albert Khan, o seu ideólogo e financiador (Okuefuna, 2008:10). O propósito de Kahn, banqueiro de origem alsaciana, era permitir a partilha do mundo pela imagem, com vista à construção de um mundo harmonioso e tolerante convencido da propagação do conhecimento pela fotografia, diversidade cultural (Okuefuna, 2008:10). Recolhidos entre 1912 e 1931, estes Arquivos abrangem a imagem de quarenta e oito países de quatro continentes – Europa, África, Ásia e América. Tiveram como coordenador o geógrafo francês Jean Brunhes (1869-1932), responsável pela construção do Arquivo, pela escolha das missões imagéticas e dos seus operadores. O acervo de Kahn é também ele um museu imaginário: em *Les Archives de la Planète A cinematographic Atlas*, Teresa Castro qualifica este espólio de Atlas, pelo facto de ser uma “metódica recolha e organização de imagens; um meio de conhecimento e de sua transmissão; um meio específico de organização e associação de imagens” (Castro, 2006).

²⁷ No cinema, e neste sentido, vejam-se, por exemplo os casos de *Les Statues Meurent Aussi* (Chris Marker e Alain Resnais, 1953), *Shooting the Past* (Stephen Poliakoff, 1999) ou *The Old Place* (Jean-Luc Godard e Anne-Marie Miéville, 2000).

pela Fundação Sputnik, a instituição fictícia que relançou a existência de Istochnikov²⁸, com notas institucionais de representantes das duas fundações imaginárias que apoiam a exposição. Seguem-se trabalhos de investigação, biografias, memórias e diários que, ao fragmentar a narrativa pela sua equiparação a um discurso institucional, acabam por construí-la de uma forma coerente, respondendo às perguntas básicas do argumento: quem encontrou o astronauta, como o fez, como se processou o seu silenciamento e se declarou a sua inexistência e, descoberta a verdade dos factos ilusórios, quem foi, afinal, o astronauta Ivan Istochnikov.

Em *Museu Improvável*, João Paulo Serafim (2008:10) opera um exercício de recolha de imagens (de acervos museológicos, pessoais e casuais) e da sua transformação em obras de museu, apresentadas ao público precisamente num espaço museológico imaginário – o MIIAC – Museu Improvável da Imagem e Arte Contemporânea. Esta apresentação obedece, nas imagens que dela vemos, à complexa lógica museográfica e expositiva e ao próprio quotidiano museal: o Museu Improvável é-nos mostrado por imagens de inauguração de exposições, da montagem da exposição, das obras que a compõem e da sua observação por espectadores – ao fim e ao cabo, pela criação de uma deriva visual (fotográfica) de um processo de musealização cujo resultado nos remete para um duplo jogo de imaginações: em primeiro, a imaginação de uma escala real de um espaço (todo ele fotografado entre a miniatura e a montagem informática); depois, a imaginação de obras de arte a partir de fotografias vernaculares precisamente por força da natureza legitimadora desse espaço (imaginário) onde as obras se apresentam (ver *infra*, p. 31).

Num plano mais vasto, o imaginário de museu pode aferir-se no agrupamento de reproduções de obras, referências, citações, imagens e sons que o universo da web potencia através de inúmeras ferramentas, dos *tags* a tecnologias mais elaboradas. Sem sairmos do domínio da reprodução da obra de arte, sublinhe-se, todos estes mecanismos contribuem para a construção de museus pessoais, num duplo sentido incorpóreo do termo²⁹, bem ilustrado pelo *Google Art Project*³⁰: desenvolvido pelo Google Cultural Institute, permite visitas virtuais a noventa e oito museus do mundo, através de um sistema de captação de imagens em 360°, similar à ferramenta *Street View*. Aí, o espectador virtual percorre os corredores do museu e aproxima-se das obras de arte, numa lógica de experimentação mediata, consubstanciada no que pode ser definido como um paradoxo: recorrendo ao referido zoom de alta definição, é possível visualizar a obra com mais detalhe no ecrã do computador que no próprio museu. Esta virtualidade pode convocar a síntese de Victor Stoichita, na introdução a *O Efeito Pigmeleão*, na qual a imposição “não tocar”, que consoma o exílio da obra de arte para o museu, regula a experiência óptica – “o único modo de acesso lícito à obra”, “consequência do triunfo da imagem sobre a coisa na “obra de arte”, consagrando

²⁸ Em Portugal foi possível ver a exposição nos Encontros de Fotografia de Coimbra, no Espaço Chiado, em Novembro de 1998.

²⁹ Vejam-se, a título de exemplo, a montagem (digital) “Museums in our Minds” de Tjebbe van Tijen que, a partir das relações de Malraux, apresenta uma série de *scrolls* sobre a própria ideia de museu imaginário, em www.imaginarymuseum.org/MIM/, bem como o livro *The Delirious Museum, A Journey from the Louvre to Las Vegas*, de Calum Storrie, no qual o autor apresenta uma “construção de nostalgia, uma história, uma teoria, um laboratório, uma colecção e um passeio” que “existe paralelamente ao museu” (Storrie, 2006:3), reavivando o imaginário de Malraux numa série de ensaios em torno de assaltos a museus, filmes, passeios e arquitectura museológica. [Consult. 1 Jun 2014]

³⁰ Acessível em www.google.com/culturalinstitute/project/art-project [Consult. 1 Jun 2014]

“a sua faceta de *irrealidade*” (Stoichita, 2011:9). Esta imagem diferida do museu (no espaço e no tempo), criada pela justaposição e sobreposição de fotografias, com níveis de pormenor e detalhe que ultrapassam em larga escala os da visibilidade física *in situ*, aliada à possibilidade de agrupamento, de recollecção virtual – da criação de *minhas colecções* (imaginárias no seu duplo sentido de impossível e de imaterial) – originam não só um museu imaginário, pessoal e privado, feito de relações (académicas, estéticas, escolares, de movimento, geográficas, delirantes), mas também um efeito irreal e ilusório da visão da obra de arte, enunciando um novo grau de profundidade (de detalhe) da sua reproduzibilidade.

8 DO IMAGINÁRIO AO RESISTENTE: CRÍTICA TEÓRICA E PRÁTICAS DA CRÍTICA

Como exercício hipostático, o *Museu Imaginário* de André Malraux serve de referência a uma reflexão crítica sobre o museu enquanto instituição (espacial) existente no tempo. Esta reflexão acontece no interior da própria obra – Malraux propõe o *Museu Imaginário* como *alternum* ao “incompleto confronto imposto pelos verdadeiros museus” (2011:13) – a obra em si pode ser entendida também como ponto de partida para um pensamento exógeno – teórico, crítico e institucional – problematizado e sistematizado sobretudo a partir da segunda metade do século XX. Em 1953, Theodor Adorno dava conta da prevalência de “um mal estar em relação aos museus” (1998:173) e, a propósito de Valéry, questionava: “Não se sabe bem o que se veio fazer ao museu: instruir-se, buscar encantamentos, cumprir um dever ou satisfazer uma convenção?” (1998:175).

Em *On The Museum's Ruins*, a partir do “museu pós-moderno de Malraux”, Douglas Crimp traça um quadro sintético e uma assertiva análise à instituição e à sua prática discursiva presente (1995:44). Para o autor, o museu alinha-se com o asilo, a prisão e o hospital como um *espaço de confinamento foucaultiano* (1995:48), próximo da heterotopia³¹. Segundo Crimp, ao lado da disciplina da história da arte, o museu é uma “instituição de poder”, de onde emergem discursos e historiografias que, ao longo dos tempos, “sempre tentaram negar a sua natureza heterogénea” (1995:54), representando-o como uma instituição ou sistema homogeneizante que ambiciona uma representação da coerência (1995:54). E o museu imaginário de Malraux é um de tais exercícios de homogeneização da arte, neste caso operado através da fotografia: “tudo que é fotografável cabe no museu”, escreve (1995:54), sublinhando que a metodologia hipostática de Malraux opera uma redução de toda a arte a um conjunto de semelhanças. No entender de Crimp, o “erro de Malraux” na construção do seu projecto – a admissibilidade, no *Museu Imaginário*, da fotografia enquanto fim, enquanto obra de arte, deixando de ser apenas o “veículo através do qual as obras de arte entram no museu imaginário” (1995:56)³² – leva à conclusão que as noções de “originalidade, autenticidade e presença, essenciais para o discurso ordenador do museu” se encontram

³¹ Cfr FOUCAULT, Michel, *Of Other Spaces, Heterotopias* (1984), disponível em www.foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html [Consult. 1 Jun. 2014].

³² Escreve Guideri (1992): “No *Museu Imaginário*, os detalhes estão ampliados, convertem-se em obras, inserem-se numa trajetória (modalidade, contexto, necessidade) que é a do livro. Assim avistadas, estas obras *desperspectivizam-se*.”

debilitadas (1995:58), o que irá provocar o colapso do seu sistema discursivo (1995:282). Esta falência reforça precisamente a ruína do museu pós-moderno que, desde a sua génese iluminista, continua a ser uma instituição homogeneizadora³³ que “neutraliza a possibilidade da arte como prática revolucionária ou de resistência” ao retirá-la do seu “compromisso social”, entendendo-a como um *continuum* histórico (1995:303-307).

8.1 CRÍTICA TEÓRICA

A reflexão crítica de Douglas Crimp pertence a um longo debate sobre a essência da obra de arte, no qual o papel ou função do museu assume particular relevo. Hans Belting, em *The Invisible Masterpiece* (2001:12), refere-se-lhe como ponto de partida para a exegese da obra prima invisível (ao lado das noções de aura e de verdade de Benjamin e Adorno). Para Belting, a crítica à função do museu é tão antiga como a instituição: remonta à génese dos museus de arte, com a abertura do Louvre em 1793, e ao debate subsequente sobre a sua vocação como “um museu de obras-primas ou um museu de história da arte”. Os “defensores da obra-prima viam o museu como uma escola de gosto enquanto os promotores da história da arte viam-no como uma escola de história (2001:27), edificada num “ideal didáctico”, refractário das velhas academias. Por outro lado, a origem deste pensamento crítico liga-se também às teses de Quatremère de Quincy, que, em 1810, via o museu – ainda que com a tónica centrada na aniquilação do “gosto do *connoisseur* pela abertura ao público do museu, substituindo a estética pela história” (2001b:72) – como uma prisão ou como espaço de neutralização (2001:35) e descontextualização das obras de arte, por isso se opondo ao saque napoleónico de Roma, que considerava uma cidade-museu. Saque e expropriação são para Belting – tal como para Quatremère – o acto inicial de legitimação institucional do museu: este existe ou é criado como um lugar “para se verem coisas”, precisamente aquelas que, “desligadas do seu lugar ou função originária”, passam a ser “olhadas como arte pela primeira vez” (2001b:75) – uma ideia desenvolvida a partir de Arthur C. Danto que, em *Masterpieces and Museums*, caracteriza as obras de arte saqueadas durante as invasões francesas como troféus (1990:114), acto que, segundo Belting, legitima a cunhagem do lema “aux arts la victoire” em medalhões comemorativos (2001:30). Aliás, relacionando saque e expropriação com a crítica ao museu, Danto propõe que a questão “roubaríamos essas obras se fôssemos Napoleão?” possa ser um modo de aferição da qualidade de obra-prima. Em caso de resposta negativa, não estaríamos na sua presença e as obras de arte, desprovidas agora do estatuto de primas conferido pela instituição museológicas, só poderiam pertencer ao museu se se mudasse o conceito deste (1990:115).

No contexto dos museus de arte do século XIX, Hans Belting sustenta que a sua apropriação das obras de arte retira-as do “livre curso da sua existência (...)”: a verdadeira arte apenas se podia encontrar dentro do museu, cuja fundação representou, ao fim e ao cabo, uma “mudança drástica e irrevogável” de um eixo de contemplação da arte para outro de contemplação da história da

³³ Uma ideia que Verraes e Le Maître actualizam em *Cinéma Muséum. Le musée d'après le cinéma* na qualificação desta tendência homogeneizadora do museu como uma “função de prescrição de uma experiência unificada (da arte, da memória, do dispositivo)” (2013:8).

arte (2001:39). Por outras palavras, apenas no espaço museal a obra de arte, ao separar-se de todas as suas finalidades, é assim vista de um modo puro e absoluto – o que para o autor não deixa de ser limitativo. Escreve Belting: “a arte era o que o museu preservasse e, dessa forma, consagrasse. A sabedoria e autoridade da instituição era suficiente para a atribuição da significação de arte” (2001b:76). Esta limitação é o que Remo Guideri (1992) chama *O Imaginário do Museu*, filiando este complexo expositivo “numa desordem que se desprende de um *impetus* acumulativo”: um “armazenamento-acumulação [que] constitui o processo de museografização acelerada de (quase) cada coisa, desde os sapatos campestres aos *graffiti* urbanos, desde a obra do mestre à folha deixada pelo *art-maker* contemporâneo (...) até um processo mais amplo (...) que é o da imagem-que-informa”. Para o autor, “o imaginário do museu [será] a condição que se dá às coisas de serem um conjunto de obras que já não têm nenhum vínculo entre elas se não o genérico e legitimador de serem obras de arte”. Numa perspectiva museológica que importa ter presente, estamos no domínio do que se pode chamar de recontextualização dos objectos pela colecção (McDonald, 2006:82).

Em *O Plano de Imagem*, Bernardo Pinto de Almeida propõe uma síntese crítica desta função legitimadora: o museu será o “lugar ideal do objecto de arte”, um “espaço conversor (em arte ou pelo menos em cultura) de objectos” (1995:235-239). Assim, como “lugar de enunciação e visibilidade da obra” o museu torna-se espaço “decisivo quer da legitimação, quer da experimentação estética” (1995:233). Uma mudança de paradigma que é também enunciada por Hans Belting, quando aponta o surgimento, a partir dos anos sessenta, de “novos modos de prática artística – Arte Performativa, Arte Conceptual e Instalações Videográficas” – modos esses determinados em “libertar-se das contradições inerentes à compulsividade na produção de obras de arte”, gerada como reacção a uma “antipatia [do museu] pelo *avant-garde*”, que, pelo lado da instituição, se traduz numa não-musealização dos novos media (sobretudo a fotografia e o cinema), uma vez que não são qualificados como obras de arte (Belting, 2001b:75). “Os artistas ou rejeitam a normalização do trabalho museológico (e do museu como tal) ou veiculam, através das suas obras, uma ideia anti-museu” (2001:22), ainda que “os movimentos *avant-garde* que lhe dão corpo sejam inconcebíveis sem o museu” contra o qual se insurgiram (2001:21). Esta rebelião contra o museu é “uma rebelião contra o mercado” (2001:14), mas é também o evidenciar do museu como uma instituição autoritária, que define e legitima o que é arte, atribuindo-lhe um valor de mercado e criando um circuito de poder cujo paradigma instituído Crimp, como acima se viu, contesta (1994:54).

Pode dizer-se que esta crítica à instituição colhe visibilidade prática desde o bigode acrescentado à Mona Lisa por Duchamp (LHOOQ, 1919), até aos ataques à sua obra levados a cabo por Pierre Pinocelli (destruiu, à martelada, dois exemplares de *Fountain*, em 2006)³⁴, sem esquecer o desinstalar de um quadro de Gainsborough levado a cabo pelo anarquista Christopher d’Archangelo, no

³⁴ Cfr UMPSTER, D, “Pierre Pinoncelli: This man is not an artist” in *Infoshop News*, 12 Feb 2006, disponível em <http://news.infoshop.org/article.php?story=20060212191356996> [Consult. 1 Jun 2014]

Louvre, em 1976³⁵. No filme *A Brief History of Jimmy Johnson* (Mario Garcia Torres, 2006) o narrador diz-nos: “é apenas a reverência que temos a certos objectos ou espaços que faz com que as acções contra estes ganhem um sentido diferente”.

8.2 PRÁTICAS DA CRÍTICA

Estamos no domínio do que Alice Semedo chama *primeira fase de auto-avaliação do museu* (e forte crítica externa) essencialmente relacionada com o activismo político e social (Semedo, 2011:98) de finais dos anos sessenta e da sua manifestação no domínio das artes e da relação destas com o mercado³⁶. Esta “reinvenção em curso” é parte de um debate que, dos *museus de arte* aos *museus de ciência*, coloca o primado da discussão não no plano das “práticas e técnicas dos museus” – a *mu-seografia* – mas sim no plano da “ideia ou função do museu” – na *museologia* –, aqui se usando a distinção enunciada por Le Maître e Verraes (2013:6). Esta *nova museologia*, surgida na década de oitenta do século passado, deve o seu nome a um conjunto de reflexões coordenadas por Peter Vergo, editadas em livro no ano de 1989³⁷ e por este definida como uma reacção a uma *velha museologia* “demasiado concentrada na metodologia museológica e muito pouco nas finalidades dos museus”³⁸. Ao propor uma maior *discursividade*, *partilha* e *sociabilidade* do museu, este novo paradigma museológico evidencia a importância das “relações entre o museu e o seu contexto social, económico e político” (Stam, 1993, 267-283), mas também artístico e cultural.

Em *Museus: Políticas de Representação e Zonas de Contacto*, Alice Semedo (2006:3-6) identifica dois possíveis pontos de partida para esta auto-reflexão: a exposição *Raid the Icebox*, de Andy Warhol que, em 1969, transformou as reservas da Escola de Design de Rhode Island em material expositivo e *Mining the Museum* de Fred Wilson (1992) que remisturou e relegendou a colecção de etnografia nativa e afro-americana da Baltimore’s Maryland Historical Society³⁹. Ambos os casos são exemplos do que Nicholas Serota, a propósito do dilema dos *Museus de Arte Moderna*, qualifica de “mudança na relação entre a obra de arte e o lugar onde se mostra” (1997:42), com vista a um equilíbrio entre interpretação e experiência, equilíbrio esse que, no entender do autor é, “o que se pode esperar de um museu” por oposição a uma corrente que vê na experiência (enquanto forma próxima do *entretenimento*) o primado funcional do museu (1997:42).

Esta abertura a novos *media* é o que Alice Semedo denomina de *flexibilidade na gestão de interpretações* (Semedo, 2006:4): através de uma orientação que propõe a construção de novas relações –

³⁵ Cfr HIRSH, Faye, “Return to Anarchy: Christopher D’Arcangelo” in *Art in America*, 14 Out 2011, disponível em <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/christopher-darcangelo-artists-space-argus-greenspon/> [Consult. 1 Jun 2014]

³⁶ Sobre o qual importará reter a visão de Arthur C. Danto (1997:116), que lhe enuncia um paradoxo: “o museu, tal como a universidade, tornou-se numa arena de conflito político, uma vez que cada vez mais pessoas, jovens nos finais dos anos 1960, procuram agora impor a sua agenda nas instituições em que começaram a penetrar”.

³⁷ VERGO, Peter, in “Introduction”, in *The New Museology*, VERGO, Peter (ed.), Reaktion Books, 1989.

³⁸ Escreve Vergo, in op. Cit., p. 3: “A velha museologia centra-se em demasia na metodologia museológica e em pouquidão no propósito dos museus”.

³⁹ Judith E. Stein, em “Sins of Omission: Fred Wilson’s Mining the Museum” refere: “o objectivo foi o de chamar a atenção para o racismo institucionalizado dando visibilidade às formas subtis e insidiosas com que tais atitudes afectam as decisões dos museus”. Disponível em <http://judithstein.com/sins-omission-fred-wilson%E2%80%99s-mining-museum> [Consult. 1 Jun 2014]

registre-se, a título de exemplo prenunciador, a criação da colecção de cinema do MoMA em 1935 por Alfred Barr⁴⁰ –, o museu faz-se ver como uma entidade que toma posições num processo que Serota define como um aprofundar da reflexão sobre as convenções museológicas (1997:39).

Entre a experiência e a interpretação de Serota e a reflexão ou sensação de Belting, a perspetivação do museu como um espaço discursivo ganha forma. Belting defende a importância do museu se permitir abordar temáticas como as “minorias, traumas, conflitos culturais”, que possibilitam propostas “*based on theme*”, capazes de abrir espaço para que o museu se mova “da história da arte para uma sociedade preocupada com ela própria” (2001b:76). Um e outro exemplos ilustram o que Semedo denomina de *metamorfose do museu* (Semedo, 2006:3), visível no campo das *poéticas e políticas de representação do museu*, entendidas como a “base narrativa e estética dentro das exposições” e no modo como as “circunstâncias sociais em que exposições são organizadas, apresentadas e compreendidas” (Stam, 1993:270). Esta proposta traduz o referido reposicionamento do museu, permitindo uma *redescoberta da curiosidade* que, desligada “do universo hierárquico do tempo original da curiosidade”, mas seguramente sua legatária, assenta numa ideia de *materialização da intertextualidade* que se estabelece entre o museu e os seus visitantes. A *hibridização dos museus* é também parte desta metamorfose, através de um alargamento da natureza da sua oferta – da “interacção de disciplinas” que enuncia Serota a propósito do Centre Pompidou (1997:13-14) à adopção de modelos de gestão racionais dos museus, passando estes pelo estabelecimento de consórcios de natureza não só exclusivamente museológica (Stam, 1993:268-269). Em suma, o museu surge como um *lugar cívico de acção comunicativa*, como corpo social que age no meio em que se encontra (Semedo, 2006:6).

8.3 O MUSEU RESISTENTE

O olhar que Semedo lança ao museu posicionado tem paralelo na reflexão teórica que Hans Belting leva a cabo em *Place of Reflection or Place of Sensation*. Assente em três eixos fundamentais – coisas, lugares e nós próprios (*things, places e ourselves*) – propõe um regresso à materialidade do museu, num tempo caracterizado pela constante digitalização (ou tecnologização) dos seus conteúdos. Para o autor, “o museu roubaria a sua própria identidade” ao usar a tecnologia como um fim e não como um meio (2001b:77): algo que, no plano das práticas museográficas, Sharon McDonald identifica como um dos cuidados a ter com o que pode ser chamado de excesso de discursividade dos museus, reflectido pelo uso de “dioramas e painéis como principais expedientes, com os objectos apenas como [sua] ilustração” (2006:88). Esta ideia de materialidade decorre também de um olhar do museu como um *lugar* do nosso posicionamento (Belting, 2001b:79): um lugar físico, não virtual: os museus devem voltar a ser “lugares onde possamos continuar a encontrar-nos pessoalmente”, aproximando-os de uma ideia *originária* de fórum, desprovido da dominação

⁴⁰ Cfr WASSON, Haidee - *Museum movies: the museum of modern art and the birth of art cinema*. [S.l.] : University of California Press, 2005, p. 1-5.

da exposição pelo seu design, uma vez que a *experiência da arte* deve suplantam a *experiência do lugar*. Assim o museu se pensa como um espaço *de reflexão* em vez de um lugar de *exposição* (2001b:80): um espaço onde a “cultura moderna reflecte sobre si própria” (2001:48). É esta resistência simbólica do museu que lhe confere ainda o estatuto de lugar *aurático* (2001b:78). Uma resistência que se estende também à sua relação com o tempo: o museu deve “retirar-se da aceleração vertiginosa do tempo, [assumindo-se como] um lugar de tempo resistente e estacionário (2001b:78)”, “de tempo armazenado onde a memória colectiva repousa [;] um *medium* (...) que se torna legitimado como um antídoto aos *mass-media*” (2001b:82). E assim Belting reaproxima o museu das suas coordenadas históricas e mitológicas: no final do círculo, regressamos ao lugar da memória.

CAPÍTULO II

MEMÓRIA, MUSEU, CINEMA

1 MUSEU E MEMÓRIA

Entre “um templo onde o tempo parece suspenso” (Bazin, 2012:20) e a “instituição intemporal” que nos convida a lembrar o tempo (Belting, 2001b:82), o museu é um “repositório de actividades pretéritas criado no espelho do presente” (Findlen, 2012:24). Ainda que, como vimos, esta ideia de repositório já não se assuma como primordial na ideia de museu – “talvez seja necessário derrotar a função armazenadora do museu” – como escreve Arthur C. Danto (1990:116), não deixará de fazer parte, ao lado da ideia de tempo, da matriz de um lugar filiado na *Mnemosyne*, na memória e sua relação com a sabedoria e o conhecimento, com a vontade humana de compreender e lembrar o mundo.

Desta forma, é possível qualificar o museu, com Jacques Le Goff, como uma *insituição-memória*, ao lado dos arquivos e das bibliotecas, ligando-o a uma ideia aristotélica de *mnemê*, de conservação do passado como forma de conhecimento (Le Goff, 1984:22), que conhece a sua mais antiga raiz no mito de origem (para Le Goff, o primeiro domínio de cristalização da memória colectiva) de *Mnemosyne* e das Musas (1984:18). Importa ressaltar que memória é entendida, neste contexto, num sentido mitológico e arquivístico – da memória imaginária do jardim das musas à recolha e arquivo dos testemunhos materiais do homem – ainda que o museu se possa definir também como um imaginário de *reminiscências* aristotélicas, como “faculdade de evocar o passado” (Le Goff, 1984:22) através das relações de imagens (de novo o Museu de Malraux), mas também como um lugar resistente (Belting, 2001b:78) cuja inovadora discursividade deve ser objecto de permanente questionar. É neste plano que importa referir a pertinente problematização que Susan A. Crane levanta no ensaio *Memory, Distortion and History in the Museum*: se um museu “se mete com a nossa mente” estará a memória em risco? A questão é um alerta para processos de distorção da memória, operados por ambiguidades expositivas ou interpretativas no museu, definido como “instituição cultural onde as expectativas individuais, institucionais e intenções académicas interagem, num resultado distante de [uma produção de] sentido único” (2012:304). Nesta localização do museu como *lugar da memória*, a importância da proposta de Crane não só se coloca num importante eixo de questionar o instituído – e a instituição – como também se situa no alerta para a impossibilidade de criação de “versões” definitivas da história à paleontologia (Crane, 2012:314) na esteira do que se pode definir, de Benjamin a Bourdieu e Foucault, como uma irremediável “componente de ficção do passado (...) elaborada pela necessidade absoluta que temos de conferir sentido à desordem da vida” (Santos, 2007:23). Do espaço ao tempo, mas também do imaginário ao discurso construído, a *permanência da memória* abre e encerra a ideia de museu. Importa, pois, compreender a sua genealogia como lugar da memória.

2 “WE, MODERNS, WHO HAVE NO MEMORIES AT ALL”⁴¹

Em 1966, Frances Yates elaborou a monografia *The Art of Memory*, resultado de uma investigação exaustiva e complexa, na qual apresenta os fundamentos históricos de uma arte mental de memorização e transmissão de conhecimento através de processos mnemotécnicos, cujo início ou invenção se atribui ao poeta grego Simonides de Ceos (555-444 a.C.). O mito conta que Simonides, convidado por um nobre chamado Scopas para compor e recitar um poema em sua honra num banquete que este oferecera à nobreza de Tessália terá cantado loas aos deuses Castor e Pollux. Por isso o anfitrião apenas lhe quis pagar metade da comissão, uma vez que só uma meia parte do pânégirico versejava sobre ele. Durante o banquete, Simonides terá sido mandado chamar por dois misteriosos jovens, o que fez com que se ausentasse da sala instantes antes do seu tecto desabar e matar Scopas e os seus convidados, deixando-os desfigurados e irreconhecíveis. Pela memória ou associação da sua localização na mesa do banquete, Simonides – salvo desta forma pelos cantados Castor e Pollux – conseguiu identificar os cadáveres de todos os presentes. Assim a lenda dá conta da origem mítica da arte da memória.

Yates (2010:111 e ss) identifica três fontes primárias desta arte: *De Oratore*, da autoria de Cícero (55 a.C.), onde a história de Simonides de Ceos é contada e onde a memória se apresenta como uma das cinco partes da retórica; *Ad C. Herennium Libri IV*, de autor desconhecido (ca. 86-82 a.C.), e *Instituto Oratoria* de Quintiliano, escrita circa 95. Em qualquer das fontes, esta arte é ensinada através de um princípio de impressão na memória individual de imagens (*images*) colocadas em lugares (*loci*) definidos (2010:22), sendo essencial que estes formem uma série e sejam lembrados pela sua ordem. Mediante um processo de *similitudes*, cujo conceito aqui podemos aproximar de relações ou de referências entre as imagens, estas *aderem* à memória. Ligada por associações, a ordenação de imagens em lugares produz significados: o conhecimento discursivo ou descritivo a memorizar e a transmitir, que se inscreve na *tábua de cera* socrática, dádiva de Mnemosyne (Le Goff, 1984:22).

Segundo a autora, *De Oratore*, *Ad Herennium* e *Instituto Oratoria* colhem legitimação ou justificação filosófica nas teses de Aristóteles sobre a memória, postuladas em *De Memoria et Reminiscentia*, *De Insomnis* e *De Anima* (Yates, 2010:45), que estabelecem a distinção, já acima aludida, entre *mnemê*, como a faculdade de conservar o passado e a *mamnesi*, como a faculdade de o convocar de forma voluntária (Le Goff, 1984:22). Com maior ou menor proximidade aos princípios aristotélicos, às mnemotecnias e demais considerações das três fontes clássicas, a Arte da Memória conheceu, ao longo dos séculos seguintes, diversos tratados em torno de variados processos ou artes memorativas. Estas refracções metodológicas quase sempre contiveram os princípios originários para imagens e para espaços, bem como a distinção entre memória para as coisas e para as palavras (Yates, 2010:21). Santo Agostinho, no Livro Décimo das suas Confissões, afirmava: “chego aos campos e vastos palácios da memória onde estão tesouros de inumeráveis imagens trazidas por percepções de toda a espécie. Aí está também escondido tudo o que pensamos, quer aumentando quer

⁴¹ Yates, 2010:20.

diminuindo ou até variando de qualquer modo os objectos que os sentidos atingiram”⁴². (Santo Agostinho, 1990:247). No século XI, Alberto, o Grande ligava a memória ao temperamento, associando a boa memória à “melancolia seco-quente, à melancolia intelectual” (Le Goff, 1984:31). Contemporaneamente, São Tomas de Aquino sistematizava os ensinamentos de *Ad Herennium* com a filosofia Aristotélica ao propor uma teoria das imagens da memória: “o homem não pode compreender sem *phantasmata* (imagens)” (Yates, 2010:81) e a memória é a parte da sensibilidade da alma que extrai imagens das impressões dos sentidos: por isso pertence à mesma parte da alma que a imaginação, ainda que faça também parte do intelecto, uma vez que a abstracção deste opera no domínio das imagens (2010:81). De acordo com os quatro preceitos da arte memorativa postulados por Tomás de Aquino (similitudes, ordem, afeição, meditação ou repetição), estas imagens da memória deviam dispor-se por lugares, uma vez que tal favorecia a sua apreensão (2010:85).

3 LUGAR DA MEMÓRIA: O MUSEU

E que lugares são estes? Como se caracterizam estes espaços da memória? Em *Instituto Oratoria*, Quintiliano refere que para a arte “são assim precisos lugares, reais ou imaginários” que podem ser “casas ou edifícios ou até numa cidade, mas também [podem existir] na imaginação” (Yates, 2010:38). Quando em Março de 781, Alcuíno de Iorque encontra Carlos Magno em Parma, diz-lhe que “a memória é a casa-tesouro de todas as coisas” (Yates, 2010:66), exactamente nos mesmos termos com que, quase setecentos anos antes, a mesma memória era definida em *Ad Herennium* (Yates, 2010:20). Num plano similar, Santo Agostinho refere-se à memória como uma “imensa sala” com os seus “antros e cavernas sem número, repletas, ao infinito, de toda a espécie de coisas que lá estão gravadas, ou por imagens, como os corpos, ou por si mesmos, como as ciências e as artes” (...) que percorre “por toda a parte (...), sem achar fim.” (Yates, 2010:61)⁴³.

É pela definição destes lugares da memória como espaços físicos que, segundo Frances Yates (2010:11), se chega à edificação do Teatro da Memória de Giulio Camillo, e daí à construção do Globe Theatre de Londres, em 1599, como corolário das teses mnemotécnicas de Fludd (vide *infra*). Não que sem antes a arte conheça um importante ponto de ruptura com a tradição clássica, pela obra de Ramon Lull que, em *Ars Magna* (cuja versão definitiva data de 1305-8), interrompe a ligação da arte da memória às imagens e à retórica, no que a autora qualifica como “o mais importante contributo do Lullismo para a história do pensamento (...) [a introdução de] movimento na memória” (2010:178): a partir da ideia trinitária de *intelectus*, *voltunas* e *memoria*, Lull propõe a compreensão da arte pela conjugação de dois círculos concêntricos marcados com caracteres remissivos para conceitos, cujo movimento gera “combinações de conceitos”, numa “representação do movimento na psique” (2010:178).

⁴² A partir da tradução portuguesa do original latino por SANTOS, J. Oliveira e PEREIRA, A. Ambrósio (cfr Santo Agostinho, 1990). Sublinhe-se, nesta afirmação agostiniana, a ideia de espaço físico (palácio), e, em certa medida, de movimento *cinemático* das imagens, pela aproximação ou afastamento.

⁴³ Os excertos referidos por Yates seguem a tradução portuguesa acima citada. Cfr. Santo Agostinho, 1990:258.

Não chegou aos nossos dias qualquer modelo deste Teatro da Memória de Giulio Camillo. Apesar da sua existência ser referida em vários documentos (2010:135) como uma miniatura em madeira composta por vários anéis divididos em caixas, nas quais se colocavam imagens, apenas em *L'Idée del Theatro*, escrita por Camillo e publicada em Veneza em 1554, se pode ler uma minuciosa descrição deste edifício que, segundo Le Goff, terá influenciado Palladio na projecção do Teatro Olímpico de Vicenza (1984:34). Viglius Zuichemus, correspondente epistolar de Erasmus, a quem o Teatro terá sido mostrado pelo próprio Camillo em Veneza, afirma que “todas as coisas que o conhecimento humano pode conceber, depois de coligidas por diligente meditação podem ser expressas por sinais corpóreos” (Yates, 2010:137). Esses sinais ordenam-se em sete níveis, de acordo com os sete pilares da sabedoria salomónica, representando o universo em expansão, das causas primeiras pelos degraus da criação (Yates, 2010:141-145)⁴⁴. Influenciado por um “universo heterogéneo de referências” que vai das esferas cabalísticas de Sephirot a Pico Della Mirandola, passando por Hermes Trimegisto, Platão, Plotino, mas também pelos Evangelhos de São João e pelas Epístolas de São Paulo (2010:154), Camillo, cristão hermético, introduz uma mudança na arte da memória ao edificar um teatro que, pelo “poder talismânico das imagens dos planetas” (2010:159), estabelece representação cosmogónica do conhecimento do mundo⁴⁵.

Este caminho entre o teatro da memória de Camillo e o Globe Theatre shakespeariano é feito, como acima se referiu, sob o signo de uma arte da memória de Robert Fludd, cabalista hermético inglês, que a expôs no livro *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia: in duo volumina secundum cosmi differentiam diuisa*, publicado entre 1617 e 1619 e cujas disposições sobre a memória se encontram no segundo volume, *History of the two worlds*. Para Yates (2010:314), este sistema de memória de Fludd, concebido como uma “ciência de memorização espiritual de ideias (...)”, entende o teatro como a sua forma arquitectónica e divide-se numa Arte Redonda (*Ars rotunda*) para a memória natural e uma Arte Quadrada (*Ars quadrata*) para a memória artificial, ligada aos ensinamentos de *Ad Herennium* e às imagens das “coisas corpóreas” (2010:314). Uma vez que a memória é a combinação das duas artes – a redonda, dos céus, do zodíaco e das esferas dos planetas e a quadrada, dos edifícios que contêm lugares com imagens da memória – recusando os lugares fictícios ou imaginários da arte quadrada, Fludd sugere a sua aprendizagem em edifícios reais (2010:317) a que chama teatros, entendendo Frances Yates que o uso do termo não é feito num sentido literal, mas sim no sentido de palco (2010:318) – o que, no caso, se traduziria por um palco multi-nivelado, próprio dos teatros ingleses da altura: precisamente aquele que, segundo Yates, vai ser construído no Globe Theatre, sob a influência de Robert Fludd (2010:329).

Se juntarmos a esta corporização o que acima se escreveu sobre o museu como instituição-memória, é possível dizer-se que a representação da memória ao longo dos séculos se pode então traduzir espacialmente num lugar cuja filiação se aproxima do museu: a própria etimologia

⁴⁴ Cfr. Camillo, 2007:6.

⁴⁵ Uma tradição hermética que Giordano Bruno (1548-1600) desenvolve na sua arte da memória que, baseada em *Ad Herennium*, combina a arte clássica com o movimento proposto pelo lulismo através da colocação de imagens da arte clássica com as rodas combinatórias de Lull (ainda que as imagens fossem de natureza mágica e as rodas de natureza conjurante (Yates 2010:208 e Le Goff, 1984:35).

do termo sustentará esta tese ao qualificar o museu (também) como *teatro* (Findlen, 2012:23). Tipologicamente, é nestes *lugares da memória*, descritos ao longo de séculos como palácios, teatros ou galerias, contentores de divisões onde as imagens se dispõem como processos expositivos museológicos, que o homem *recolhe* os seus testemunhos, num combate contra o tempo – o mesmo que, séculos mais tarde, Guideri enuncia a propósito do seu Imaginário do Museu: um lugar feito para “amontoar [e] preservar as obras, *para lutar contra o tempo*” (Guideri, 1992). Recolhendo, classificando, organizando e expondo testemunhos da sua passagem pelo mundo – numa palavra, *memorizando* – o homem adia assim a inevitabilidade do esquecimento, já prenunciada no livro do Eclesiastes, 1:11⁴⁶. E é no Museu que encontra a continuação de uma ideia (espacial) de *lugar da memória*, consequência da nossa necessidade de lembrar e de transmitir essa necessidade – do artefacto à curiosidade, desta à obra-prima.

4 IMAGEM DA MEMÓRIA: O CINEMA

Num mesmo sentido – ou numa idêntica filiação – se o museu ocupa este lugar da memória não será descabido dizer-se que o cinema, como arte que opera pelas imagens e que se define (também) pelo seu registo, fixação, ordenação e projecção seja também um processo mnemotécnico – uma imagem da memória, portanto.

Giuliana Bruno, em *On Film Itineraries and Museum Walks* (2003:231) e também em *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, no capítulo *Geography of the Moving Image* (2002:55), aprofunda esta ideia, considerando a mnemotecnica parte do “aparato geofísico” do cinema que funciona como uma “objectivação da nossa função da memória – uma reactivação de uma função mnemónica” (2003:232). Partindo de *24 Hours Psycho* (Douglas Gordon, 1993), obra cinematográfica que distende até às 24 horas, repetindo em modo ininterrupto a sua projecção, os 109 minutos do filme homónimo de Alfred Hitchcock de 1960, Bruno sustenta que tal obra é exemplo da inscrição do cinema na nossa memória colectiva, propondo inclusivamente uma relação entre a circularidade do loop cinematográfico e as rodas-memória de Ramón Lull (2003:237) cuja “poeira alquímica de projecção e simpatia”, segundo Edgar Morin (1997:234), era já aferível no cinematógrafo Lumière. Se a conjugação das rodas de Lull é geradora de conhecimento cuja preservação necessita de memória, o cinematógrafo não será mais que um “remake tecnológico” daquele aparelho mnemotécnico, actualizando o “continuum giratório que marca a pré-história do cinema”, que “conduz os nossos processos imaginativos, e que [deste modo] forja uma história representacional” (Bruno, 2003:237). E assim, num plano simbólico e auto-referencial, é possível dizer-se que esta urgência de memória no cinema (e não do cinema) terá começado no primeiro *remake*, quando, em 1904, Siegmund Lubin refez *The Great Train Robbery* de Edwin S. Porter, realizado um ano antes.

Esta inscrição do cinema na memória é contemporânea das primeiras teorias cinematográfi-

⁴⁶ “Não há memória das coisas antigas, mas também não haverá memória das coisas que hão de suceder depois de nós entre aqueles que virão mais tarde”. Ecl.1:11, in *Bíblia Sagrada*, Ed. Paulinas, São Paulo, 1980.

cas (Bruno, 2003:231): ainda que Morin se refira a Apollinaire quando este, em 1909, afirma que “o cinema cria uma vida surreal” (1997:25), Bruno convoca as teses do psicólogo Hugo Münsterberg, que em 1916 se refere à “força psíquica da representação fílmica” e reclama que o *medium* é “uma projecção do modo como a nossa mente funciona”. Em qualquer dos exemplos é possível verificar que o cinema opera ao nível dos lugares e imagens da memória, tal como descritos na arte homónima: para Bruno, no plano dos *loci* esta relação estabelece-se pela “experiência fílmica do lugar” e também pelo “set up imaginativo num museu”; estes espaços contêm a “textura de um *film set*, um lugar onde as histórias acontecem (...)[:] são lugares que vivem na memória e que se revivem pela imagem em movimento” (2003:241-242). Para a autora, como “prática de espaço narrativo, o cinema herda das artes a preocupação histórica com a dinâmica visual, especialmente no que concerne ao desenho de cena (*set design*), encenação (*stage setting*) e a imaginação das silhuetas das cidades (*picturing townscapes*)” (2002:60).

Dito de outra forma, teoria e prática do cinema parecem manter ligações profundas com esta secular arte da memória, que inclusivamente se estendem à própria ideia cinemática (compreendendo esta o movimento do termo, mas também a relação pela montagem cinematográfica) de um percurso por *palácios da memória*. Uma tese que ganha solidez quando Bruno convoca a noção de “percurso imaginário” (*imaginary path*) que Sergei Eisenstein propõe em *Montagem e Arquitectura* (Eisenstein, 2007) a partir dos ensinamentos peripatéticos do Arquitecto Auguste Choisy, definindo esta deriva como um caminho “percorrido pelo olhar aliado a variações da percepção dos objectos em função de como estes se lhe apresentam”; mas também “um caminho mental, feito por uma multiplicidade de fenómenos, distantes no tempo e espaço, mas unidos numa certa sequenciação num conceito único”, capaz de transformar a Acrópole de Atenas “num dos mais antigos filmes” (2007:116). E Bruno, ao servir-se do conceito para defender “a possibilidade de uma viagem espectral (*spectatorial*) (...) – uma vez que quem atravessa um edifício ou um lugar também absorve e relaciona espaços visuais”, aproxima assim o cinema da arquitectura. Não por um prisma da sua representação no cinema, como o faz, por exemplo, Juhani Pallasmaa em *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*⁴⁷, mas através de uma visão cinemática da deriva arquitectónica: pelo facto da arquitectura, “aparentemente estática – ganhar forma pela montagem de movimentos espectatoriais” (2002:56). Algo que Gilles Deleuze, em *Imagem-Tempo*, associa à profundidade de campo no plano cinematográfico, que encontra uma plena necessidade em relação à memória na construção de imagens-lembrança: um “esforço de evocação produzido num actual presente” (Deleuze 2006:144). Aqui chegados, estamos já no (ou de volta ao) plano da montagem cinematográfica e do seu estreito paralelismo com as associações mnemotécnicas acima referidas.

Se, como se defende, é possível filiar os museus nos palácios da memória e nas casas-tesouro, pela sua disposição, projecção e ordenação, as imagens desses mesmos palácios – afinal,

⁴⁷ Cfr PALLASMAA, Juhani, *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*, Building Information Limited, 2001.

partes de um processo de fixação da memória – podem associar-se a uma ideia de cinema. Como espaços públicos de projecção de representações, museu e cinema transportam consigo uma ideia de discurso, cujo significado relacional se opera através da montagem. Lugares da memória, das imagens e do imaginário, portanto.

5 28 DE DEZEMBRO DE 1895

Como imaginário e como projecção, o Cinema é também um campo da memória, partilhando com a fotografia uma génese de um processo de luta do homem contra o esquecimento feito através do registo de imagens, de *superfícies significantes* como lhes chama Vilém Flusser (2007:8). Um caminho que, tendo na arte da memória ponto de paragem importante, encontra ecos longínquos na inscrição de imagens das jornadas de caça na tela de pedra em Lascaux, no nascimento do retrato fundado na saudade, no mito de Butades contado por Plínio⁴⁸ e também na Câmara Escura – conhecida por Euclides, Aristóteles, Ibn al-Haytham, Bacon e Leonardo (Crary, 1992:27), cuja mais antiga descrição técnica se encontra na tradução de *De architectura*, de Vitruvius feita por Caesare Caesariano, publicada em Como no ano de 1521⁴⁹, mais de cem anos antes da sua imagem se mandar gravar por Athanasius Kircher, em 1647, na edição de *Ars magna lucis et umbrae*⁵⁰ – e que chega até hoje, numa refracção da herança binária de Leibnitz, pela memorização de imagens feitas apenas de zeros e uns.

Num plano simbólico, pode dizer-se que, como projecção pública de imagens em movimento⁵¹, o Cinema nasceu a 28 de Dezembro de 1895 no Salão Indiano do Grand Café des Capucines, em Paris. Perante trinte e três espectadores – um deles Georges Méliès – projectaram-se dez filmes, o primeiro dos quais *Sortie de l'usine Lumière à Lyon*, filmado em Agosto desse mesmo ano na Rue de Saint Victor, hoje Rue du Premier Film. Anos antes, entre 2 e 7 de Janeiro de 1894, William K. Dickson, assistente de Thomas Alva Edison, filmava *Fred Ott's Sneeze*, sucedendo-se, nas filmagens a doze fotogramas por segundo, a Louis Le Prince e ao seu *Roundhay Garden Scene*, de 1888.

Esta deriva analéptica, iniciada no simbolismo da sessão de 28 de Dezembro, permite-nos compreender o nascimento do Cinema como parte de um processo *fotográfico* de fixação de imagens em superfícies fotossensíveis, que acima se referiu, e, paralelamente, como corolário de uma vontade de movimentar imagens fixas, cujas origens remontam ao zootrópio, conhecido na China Antiga e modernizado por William George Horner em 1833, e às invenções do praxinoscópio, em 1877 por Charles-Émile Reynaud e do Kinetógrafo e do Kinetoscópio em 1888, por

⁴⁸ A partir de STOICHITA, Victor, *A Short History of the Shadow*, Reaction Books, 1997 (reed. 2011), p. 7 e ss.

⁴⁹ No verso da folha XXIII do Livro 1. Cfr a descrição completa em <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/Pdf/BPNME276.pdf>

⁵⁰ O mesmo fazendo com a lanterna mágica no catálogo do seu *Romani Collegii Societatus Jesu musaeum celeberrimum* de 1678. Fac-símiles das páginas onde constam as imagens referidas podem consultar-se em echo.mpiwg-berlin.mpg.de/zogilib?fn=/permanent/einstein_exhibition/sources/5G6UYVGT/pageimg&pn=931 e echo.mpiwg-berlin.mpg.de/zogilib?fn=/permanent/library/WEBYGP7Y/pageimg&pn=88&ws=3

⁵¹ O cartaz que anuncia a referida primeira sessão é particularmente elucidativo na definição do Cinema(tógrafo) e da sua característica de acto público de projecção, como se pode ler no seu texto original: “inventé par MM. Auguste et Louis Lumière, permet de recueillir, par des séries d'épreuves instantanées, tous les mouvements qui, pendant un temps donné, se sont succédés devant l'objectif, et de reproduire ensuite ces mouvements en projetant en grandeur naturelle, devant une salle entière, leurs images sur un écran”. Disponível em www.institut-lumiere.org/musee_index.html. [Consult. 1 Jun 2014]

Thomas Alva Edison – sem esquecer os trabalhos de cronofotografia de Étienne-Jules Marey em 1878 e, desde 1873, de Eadweard Muybridge, cujas 781 calotipias se publicariam em 1887, sob a forma de livro intitulado “Animal Locomotion” – qualificado como um “atlas do movimento” por Marta Braun (2010:271).

6 A GRANDE ILUSÃO

Esta *gestação* do cinema é sintetizada por Morin como uma “peregrinação por fontes da ciência física, mas também da religião da magia e da arte, passando pela fantasmagoria”. A sua invenção, escreve La Pierre, “resulta de uma série de trabalhos científicos e do gosto que o homem sempre denunciou pelos espectáculos de luz e sombra”⁵². Ainda que o Cinema “não tenha surgido de uma necessidade artística” como defende Panofsky (1974:151) – para Morin nasce de um descolamento ou desvio dos fins aparentes do cinematógrafo, quando apossado pelo espectáculo (1997:25) – não terá sido este decalque da realidade que lhe potenciou a popularidade. Panofsky (1974:151) aponta como causa o “puro deleite das coisas que se mexem”: algo que Deleuze definiu como o “arrasto de Lumière”, base da *imagem-movimento* (2004:16)⁵³. No mesmo sentido, Morin sustenta que “o que atraiu as primeiras multidões não foi a saída de uma fábrica ou um comboio a entrar numa estação, mas uma *imagem* do comboio, uma *imagem* da saída da fábrica. Não era pelo real, mas pela *imagem do real* que a multidão se comprimia às portas do *Salon Indien*” (Morin, 1997:33).

Será então pelo seu lado imaginário que o cinema se constrói como linguagem. Este percurso, segundo Edgar Morin, inicia-se pelo sistema intelectual do plano, organizado pela *mise-en-scène* e ordenado pela montagem⁵⁴ (1997:198-199): “a sucessão dos planos tende a formar um discurso no seio do qual o plano particular desempenha o papel de sinal inteligível. Quer dizer: o cinema desenvolve, por si mesmo, um sinal de abstracção, de discursão, de ideação. Segrega uma linguagem, isto é, uma lógica e uma ordem – uma razão”. A tese de Morin surge no seguimento da importância dada por André Malraux e André Bazin (na esteira de Eisenstein, como vimos acima) à montagem como elemento fulcral na caracterização do cinema como linguagem. Ao remeter o âmago do cinema para o plano da linguagem, Malraux afirma-o com meio de expressão: em *O Museu Imaginário* (que, segundo Denis Hollier, é um museu concebido em termos de cinema)⁵⁵ escreve: “o nascimento do cinema como meio de expressão data (...) da época em que o técnico encarregado de estabelecer a divisão em cenas imaginou registar uma sucessão de instantes, em vez de fotografar uma peça de teatro (...). O meio de reprodução do cinema é a fotografia que se move; mas o seu meio de expressão é a sucessão de planos.” (2011:83). E esta sucessão de planos, que Bazin define como “organização das imagens no tempo”, é a montagem, que estabelece “a criação de um sentido para a sua relação” (1992:72-73). Como escreveu Gilles Deleuze (2004:14) “a

⁵² Cit. por Morin, 1997:29.

⁵³ O Cinema, escreve Deleuze (2004:13), “não nos apresenta uma imagem a que se junta movimento, apresenta-nos imediatamente uma *imagem-movimento*”.

⁵⁴ Sobre montagem cinematográfica, veja-se Bazin, 1992:72 e Deleuze, 2004:57.

⁵⁵ Cit. por Bruno, 2003:250.

evolução do cinema, a conquista da sua própria essência ou novidade, far-se-á pela montagem”⁵⁶. Ao situarmos o plano cinematográfico no campo que Bernardo Pinto de Almeida chama o de *representação* – o lugar onde a inscrição de um significado habita a própria imagem (e daí parte, por exemplo, para um plano da citação ou da sugestão) – será possível dizer que, da sua relação ou associação, resulta a natureza eminentemente representacional do cinema, ainda que este seja potencialmente gerador de *imagens* enquanto fenómenos “moventes” e infixos, metáforas criadoras do seu próprio espaço “num afastamento progressivo das coisas” (Almeida, 2011:39). Por aqui nos situamos numa ideia de cinema como construtor de representações, muito próximas de uma *imagem da memória*, inicialmente (mas não exclusivamente) fotográfica: “algo que flui, tergiversa, inventa e baralha” (Almeida, 1995:69). E no cinema, como escreveu André Bazin, (1992:72), estas imagens são “tudo o que pode acrescentar à coisa representada a sua representação no ecrã”.

Da aparência do movimento dos fotogramas à indução de sentido que a montagem lhe confere, passando pelo afastamento do *genus proximum* do teatro (Panofsky, 1974:153), assim o cinema se faz como arte da grande ilusão. A mesma que leva Dominique Païni (1998:11) a defender que o dispositivo de projecção, como o “fenómeno luminoso do transporte de uma imagem de um lugar a outro”, implica sempre a construção de um imaginário e a configuração de um tempo que a aproxima do ficcional. Ou aquela que leva Panofsky a enunciar que “o *medium* do cinema é a realidade física como tal: a realidade física de Versalhes no século XVIII (...) ou de uma casa suburbana em Westchester (...)” (1974:169). Através desta ideia de cinema como a “reprodução de uma ilusão constante” (Deleuze, 2004:12) coloca-se então a questão que abre a parte seguinte deste trabalho: que representações do museu faz o cinema?

⁵⁶ Sem prejuízo do que refere (2004:41 e ss) a propósito do cinema como linguagem e da assimilação a um enunciado da imagem cinematográfica.

CAPÍTULO III

O CINEMA REPRESENTA OS MUSEUS

1 SEGUNDO 13: A SÍNTESE DE *THE MAIDEN HEARST*

Pode dizer-se que os primeiros instantes de *The Maiden Hearst* (Peter Hewitt, 2010) sintetizam de forma precisa – em sentido literal – as três imagens dominantes que o cinema tem do museu. O filme abre com um plano aproximado de Christopher Walken, na pele de Roger, guarda do museu, a contemplar o quadro *The Lonely Maiden* [GALERIA, 16]. Entre campo e contra-campo, decorrem treze segundos até o museu ser assaltado: por entre estilhaços de vidro que caem de clarabóias partidas, irrompem cinco homens encapuçados, segurados por cabos. Com carregado sotaque alemão, anunciam que não querem magoar ninguém, que apenas ali estão por causa da rapariga (numa alusão à representação figurativa do quadro que Walken carinhosamente zela). Roger saca de arma e o tiroteio começa [GALERIA, 38].

E que lugares comuns cinematográficos são então os que esta cena condensa? Em primeiro lugar, a rapidez com que o museu – no caso, o Worcester Art Museum, em Massachussets, EUA – é usurpado: treze segundos de filme até ao assalto, que batem os quarenta e três que o National Museum de Lugash, em *The Return of the Pink Panther* (Blake Edwards, 1975), leva para o mesmo propósito. Em segundo lugar, a elevada propensão do museu para ser palco de grandes e espectaculares ataques, roubos de quadros [GALERIA, 36] ou cenas de violência – veja-se, *infra*, o massacre do Guggenheim de Nova Iorque em *The International* (Tom Tykwer, 2009) [GALERIA, 39], mas também o espectacular aparato de *Topkapi* (Jules Dassin, 1964) [GALERIA, 33]. Por fim, a tipificação dos personagens: do sereno guarda do museu que ama as obras de arte que zela como se fossem suas, ao assaltante como o mau alemão, num exercício de homologia próximo de *The Thomas Crown Affair* (John McTernian, 1999), no qual os assaltantes são do leste europeu, e, num leque mais amplo, que apresenta o estereótipo do curador como alguém de óculos de massa preta (*The Thomas Crown Affair*, 1999) ou com sotaque estranho (*Ghostbusters II*, Ivan Reiman, 1989).

Em *Style and Medium in the Motion Pictures*, Erwin Panofsky (1974:161) identifica as origens deste exercício tipificador, situando-as na necessidade da linguagem cinematográfica encontrar um “meio de clarificação, semelhante aos da arte medieval” para um entendimento universal do seu discurso, dando como exemplo, por um lado, os intertítulos do cinema mudo como modos do cinema fazer compreender a acção sem discurso, e por outro a “iconografia fixada” (*fixed iconography*) – um termo que se reveste de particular importância para o desenvolvimento deste capítulo – que define, ressalvada a sua radicação num cinema ainda sem as “complicações (...) da psicologia”, como um “método explicativo” que tem na tipificação de personagens, acções, comportamento e atributos um modo de contextualização rápido, que coloca o espectador num espaço de previsibilidade, quebrável ou não (1974:162). Entre vários casos dos primórdios do cinema, Panofsky aponta o vilão, por sistema representado com bigode negro e bengala, como exemplo do que

denomina por princípio de uma “atitude e atributos fixados” (*fixed attitude and attribute*) que ainda hoje subsiste (1974:162).

Não sendo este o lugar de uma análise aprofundada aos aspectos formais e técnicos da *feitura de filmes*, importará por certo sublinhar que uma padronização iconográfica – e, por conseguinte, representativa – do museu encontra aí correspondência na composição do plano cinematográfico e na sua montagem. No primeiro caso, a chamada *cena de museu* contém, frequentemente, um ou mais planos subjectivos da obra museológica apresentando-a, desta forma, a *olhar* o espectador, evidenciando assim todo um conjunto de expressões deste que o relacionam, numa vasta escala de afinidade e compreensão, com a obra observada. Assim acontece, por exemplo, em *Bara no Sotetsu* (Toshio Matsumoto, 1969) e em *Les Statues Meurent Aussi* (Alain Resnais e Chris Marker, 1953) [GALERIA, 23-25]. No domínio da montagem de planos, a chamada *cena de museu* compreende de forma habitual, a chamada *montagem de atracção*, definida por André Bazin a partir de Sergei Eisenstein como o “reforço de sentido de uma imagem por comparação com uma outra imagem (...) na criação de um sentido que as imagens não contêm objectivamente e que provém apenas da sua relação” (1992:73). Assim se pode ver, por exemplo, na diluição do sujeito na obra em *Der Raub der Mona Lisa* (Géza von Bolváry, 1931) [GALERIA, 19], mas também na fusão do colar do retrato de Carlotta Valdés com o do corpo de Madeleine/Judy, em *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) [GALERIA, 56-58], sem esquecer a transição em sobrexposição da cena do assassinato de uma criança para o óleo *A Morte e o Avarento* de Jan Provost e daí para os dois assassinos a olhá-lo, no Groeningemuseum em In Bruges (Martin McDonagh, 2008) [GALERIA, 59-61].

2 O MUSEU É UM LUGAR ESTRANHO

Esta *iconografia fixada*, ou paradigma tipológico, para além de sublinhar a natureza *representativa* do cinema (ver p. 44), afirma-se igualmente como lugar de inscrição de uma ou várias visões do museu e do seu vasto capital simbólico pelo cinema – precisamente as suas representações. Em *Strange Exhibitions: Museum and Art Galleries in Films* (2009), Steven Jacobs identifica o museu ou a galeria como lugares que pela “sua incorporação de valores económicos, sociais e culturais”, bem como pela sua ligação à “alta cultura e educação”, se predispõem “com facilidade, a exercícios de *glamourização* e gozo” (2009:297). Cinco são os principais *modos de filmar* o museu que o autor propõe, partindo desta visão peculiar do museu que o cinema sempre adoptou: um lugar estranho, na maioria das vezes representado como elitista, de discurso complexo, palco frequente de furtos, de violência, de encontros secretos, de troca de informação discreta, de falsificações, de fenómenos sobrenaturais – praticamente o contrário do que o museu sempre defendeu para si próprio ou para quem o visita.

Analisando as propostas de Jacobs, deparamo-nos, em primeiro lugar, com o “*olhar turístico*” (*touristic gaze*), que identifica o museu com um *establishing shot*, capaz de localizar o espectador na geografia da acção. Assim, por exemplo, com o plano do Guggenheim em Bilbao em *The World Is Not Enough* (Michael Apted, 1999) [GALERIA, 1], mas também com o museu Capitolino na Roma de *The Talented Mr. Ripley* (Anthony MingueLLa, 1999). Ambos nos apresentam a certeza da cidade onde

a acção decorre. Para Jacobs, esta proposta assenta não só na “natureza turística dos museus”, mas também no facto de serem estruturas arquitectónicas ou instituições de referência das suas cidades, aproximando-os de uma função sinédocal que existe, por exemplo, num postal (2009:299). Em certa medida este é também o espaço para o *grand tour* mostrado em *A Room With a View* (James Ivory, 1985) e por François Truffaut em *Les Deux Anglaises et le Continent* (1971), respectivamente em Florença e Paris, no qual o exercício de visita ao museu era obrigatório. Pelo plano do museu, chegamos a ou localizamo-nos em determinado lugar.

Na ordenação de Jacobs, a filmagem do museu pode ser vista também como exercício de “auto-reflexão cinemática” (*Cinematic self-reflection*): aqui, o museu é um lugar de reflexão em torno das próprias imagens – melhor dizendo, dos próprios objectos museais. É um lugar frequente de epifania, de revelação interior, cuja cena referente assume por regra a natureza de “chave” no filme (2009:300). Neste compasso, filmes como *Vertigo* e *Viaggio in Italia* (Roberto Rossellini, 1954) apresentam-se como obras de referência, conforme veremos adiante.

O museu ou a galeria é igualmente um local para (ou de) “snobs, dandies e iconoclastas” (*snobs, dandies and iconoclasts*). Partindo das teses de Bourdieu que apresentam o museu como um lugar de distinção⁵⁷ (ver p. 21), Jacobs (2009:302) inclui aqui as representações cinematográficas em que o museu surge como um espaço de elites, de discursos herméticos ou de difícil decifração. Dois exemplos sobressaem, ambos de Woody Allen: um, em *Manhattan* (1979), no diálogo entre Isaac e Mary, a propósito das fotografias “derivativas” e da “textura” e “qualidade negativa” dos cubos de ferro que acabaram de ver no Whitney Museum em Nova Iorque. Outro, anos mais tarde, em *Midnight in Paris* (Woody Allen, 2012): o mesmo exercício de divergência analítica da obra de arte repete-se no diálogo entre Paul e Gil durante a visita ao Musée de l’Orangerie a propósito de Monet e de Picasso. Para Jacobs, os museus enquanto lugares de alta cultura e “lugares de festas chiques” (2009:304) são, de forma quase natural, palco blasfematórios, como o mostram a destruição mirabolante de uma cena de crime pelo imenso Inspector Jacques Clouseau em *The Return of the Pink Panther* e a lendária devastação do Fluggenheim Museum de Gotham City pelo maléfico Joker em *Batman* (Tim Burton, 1989) [GALERIA, 40]. O mesmo se diga de *Red Dragon* (Brett Ratner, 2002) onde Francis Dolarhyde come um desenho de William Blake.

Dentro desta lógica de iconoclastia, o museu é um lugar de depurados exercícios de vilanagem, operado pelas acções criminógenas de “ladrões” (*thieves*) e assaltantes (2009:304). Para Jacobs, Hollywood enfatiza este lado de “câmara de tesouro” do museu, colocando-o no centro da acção das mais retorcidas mentes criminais do cinema. Do diamante *Pantera Cor de Rosa* [GALERIA, 32] à Pietà de Michelangelo Buonarroti em *Operazione San Pietro* (Lucio Fulci, 1967) o furto no museu não tem escala ou limite quanto ao engenho da operação que lhe dá forma. Num regresso à realidade dos factos, registe-se que o roubo da Mona Lisa, a 22 de Agosto de 1911, perpetrado por Eduardo de Valfierno e executado pelo funcionário do Louvre Vincenzo Peruggia originou, ainda

⁵⁷ Ver p. 21.

no mesmo ano, os seguintes títulos⁵⁸: *Gribouille a Volé la Joconde* (Albert Capellani, 1911), *Nick Winter et le vol de la Joconde* (Paul Garbagni), *Ducroquet a volé la Joconde* e *Les tribulations de la Joconde* (de realizadores desconhecidos, ambos produzidos pela Pathé) e, mais tarde *Der Raub der Mona Lisa* (Geza von Bolvary, 1931) [GALERIA, 20], *On a volé la Joconde* (Michel Deville, 1966), mas também (e na numa pertinente incursão pelo universo televisivo) *The Final Problem* (Alan Grynt, 1985), última aventura de Sherlock Holmes, cuja dramatização de John Hawkesworth amplia a história original de Conan Doyle (escrita em 1893) e põe Holmes (por Jeremy Brett) a resolver o mistério do roubo, descobrindo o malévolo Professor James Moriarty (por Eric Porter) como o cérebro da operação. Para Jacobs, o roubo de pedras preciosas é também um elemento recorrente do assalto ao museu. Assim em *Sherlock Holmes and The Pearl of Death* (Roy William Neil, 1944), mas também em *Topkapi* (Jules Dassin, 1964), em *Hot Rock* (Peter Yates, 1972) e em *The Fiendish Plot of Dr Fu Manchu* (Piers Haggard, 1980) [GALERIA, 34 e 37].

Lugar da “arte da espionagem” (*the art of espionage*) (2009:307), o museu serve frequentemente para trocas de informação privilegiada, como a National Gallery londrina em *Skyfall* (Sam Mendes, 2012), quando Bond encontra Q e dele recebe o habitual kit de sobrevivência tecnológica ou o Museo Napoleonico de Roma [GALERIA, 9] em *Cadaveri Eccelenti* (Francesco Rossi, 1976), lugar de desfecho da narrativa [GALERIA, 76]. Mas é também espaço de perseguição e de despietagem, como a Altenationalgallerie de Berlim em *Torn Curtain* (Alfred Hitchcock, 1966) [GALERIA, 62], o Kunstmuseum, na citação que *The Grand Budapest Hotel* (Wes Anderson, 2014) faz ao filme de Hitchcock, sem esquecer também o Metropolitan Museum de Nova Iorque no já referido *The Thomas Crown Affair* [GALERIA, 21]. Não raras vezes a sonoplastia que acompanha estas cenas potencia a intriga, entre passos que se aproximam, sonoridades graves e silêncio – algo que leva Jacobs a propor, ainda que de forma longínqua, semelhanças entre o museu filmado e o labirinto, mas também entre este e um lugar de paranóia (2009:307).

A instituição museológica é vista pelo cinema também como um lugar para “amantes secretos” (*secret lovers*) ou para encontros furtivos. Cenas no museu como as de *The Kiss*, (Feyder, 1929) e *Dressed to Kill* (Brian De Palma, 1980), às quais se juntam as sequências de *The Age of Innocence* (Martin Scorsese, 1993) e *Far from Heaven* (Todd Haynes, 2002) mostram o museu como um lugar de desejo amoroso, como um lugar de encontros impossíveis (2009:305).

Ainda num outro prisma de impossibilidade, o museu é espaço privilegiado para a representação de “figuras de cera e múmias” (*wax figures and mummies*) bem como para o sobrenatural, muitas vezes através da inoculação de vida nas peças ou obras da coleção. Neste campo, o museu é um lugar “do exótico e do estranho” (2009:308), como o demonstram o vasto número de filmes em que estátuas ganham vida: um raio vital acorda deuses gregos do seu sono de pedra, no Metropolitan Museum de Nova Iorque em *Night Life of the Gods* (Lowell Sherman, 1935), mas também em *Percy Jackson & the Olympians: The Lightning Thief* (Chris Columbus, 2010).

Num “ambiente caracterizado por uma solenidade e silêncios sepulcrais”, que Jacobs vol-

⁵⁸ Fonte: www.imdb.com.

ta a ligar ao labirinto, o museu é também lugar de excelência dos chamados “retratos assombrados” (*haunted portraits*) (2009:309), um tema desenvolvido em profundidade pelo autor, com Lisa Colpaert, em *Dark Galleries* (2013), um exaustivo guia museográfico às representações figurativas em filmes. Neste conjunto, destaca-se o retrato de Carlotta Valdés de *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), atribuído a artista desconhecido, circa 1854 (pintado, *de facto*, por John Ferren)⁵⁹ e o retrato de Jennie Appleton, que em *Portrait of Jennie* (William Dieterle, 1948) é pintado por Eben Adams, em 1934 (e, *fora de campo*, por Robert Brackman em 1948)⁶⁰.

Por fim, o museu filmado associa-se à ideia de “mausoléu” (*mausoleum*) tal como definida por Adorno (ver p. 21), pelas ligações à morte e ao passado que ultrapassam a simples exposição ou colecção de obras e artefactos (2009:311). Um espaço que o cinema representa como tumular ou mortificante – veja-se o já citado *Vertigo* (2011:75). Mas também, a propósito de *Russkiy Kovcheg* (Aleksandr Sokurov, 2001) como exercício de justaposição de passados filmado no Hermitage em São Petersburgo.

As tipologias que Jacobs propõe têm uma natureza eminentemente poética e semântica: não pretendem encriptar-se num conceptualismo rígido e fechado, são intuitivas na sua leitura e afastam-se de uma perspectivação museológica do assunto, como por exemplo quanto ao tipo de museu, exposição ou visitante. Dito de outra forma, analisam o museu no cinema pelo prisma do cinema, ainda que, em certa medida, encontrem legitimação numa vocação taxonómica inerente à natureza dos museus: assim também a representação do museu no cinema se compadece com um largo grau de tipificação.

As representações do museu no cinema que Jacobs propõe são flexíveis, uma vez que admitem a sua inclusão em mais que um tipo, numa possibilidade que abre estas tipologias à complementaridade com outros modelos de ordenação. Veja-se, por exemplo, a proposta de Kimberly Louagie que, em *The Image of Museums in American Films 1985-1995*, elenca quatro modos de o cinema filmar o museu (1996:42-46): “como arquitectura” (*as Architecture*), “em termos dos seus artefactos” (*in terms of its artifacts*), como “lugar de eventos” (*place for receptions*) e como espaço de públicos (*museum and the people it attracts*). No primeiro modo, Louagie alerta para a estereotipagem do museu pelo género arquitectónico que, frequentemente, consubstancia a imagem do museu como espaço de elite (*Intersection*, Mark Rydell, 1994; *Chances Are*, Emile Ardolino, 1989; *Angie*, Martha Coolidge, 1994), o mesmo acontecendo na tipificação do museu como lugar de eventos, pela análise de cenas de recepções, galas e angariação de fundos que acontecem em museus (*Six Degrees of Separation*, Fred Schepisi, 1993). No que concerne às seguintes tipologias – mais próximas de uma perspectiva museológica – a autora defende que o cinema propõe uma ideia de “respeito pelo objecto, pela sua importância na acção” – os objectos roubam-se, compram-se, saqueiam-se para irem para museus, (*Indiana Jones and The Last Crusade*, Steven Spielberg, 1989) – aferida pelo zelo com que, por

⁵⁹ Jacobs e Colpaert, 2013:124.

⁶⁰ Idem, 2013:121.

regra, os visitantes filmados seguem os códigos de comportamento nos museus: “a maioria das personagens respeita o código ético e a imagem de elite dos museus: não falam alto, não tocam nos objectos” (1996:47) (*Ferris Bueller’s Day Off*, John Hughes, 1986). Numa perspectiva museológica – as conclusões que retira deste estudo são eminentemente direccionadas para políticas museais – a autora defende que a representação do museu dominante no cinema americano entre 1985 e 1995 é ou continua a ser aquela que aproxima a ideia de museu de uma “casa-tesouro” (1996:48): seja pela arquitectura do seu espaço, pelo elitismo da sua frequência e pelo valor do seu conteúdo.

É desta forma que, em maior ou menor grau de profundidade, as taxonomias de Louagie e Jacobs permitem aferir não só que a maioria das visões do cinema sobre o museu caem num paradigma tipológico previsível, parecendo dar razão à conclusão de Malraux em *Esquisse d’une psychologie du cinéma*: “par ailleurs, le cinéma est une industrie”⁶¹. Mas permitem também reflectir sobre o facto dos vários padrões de representação do museu no cinema não corresponderem à representação que o museu faz de si próprio. Se, por um lado, nos finais de oitocentos, a função educativa e de entretenimento fazia já parte da ideia de museu (ver p.20), o cinema, logo em 1911 com o referido *Gribouille a volé la Joconde*, via o museu como um lugar de roubo ou, com *Das Wachsfigurenkabinett* (Paul Leni, 1924), como um lugar mitificado pela vivificação de estátuas de cera [GALERIA, 50]. Cem anos passados, na maioria das representações feitas pelo cinema narrativo, o museu – cuja ideia chave se liga agora, formal e teoricamente, a um lugar discursivo, de reflexão e de relação – continua ainda a ser um local de decifração incompreensível das suas obras, no qual os visitantes têm até dificuldade em compreender ou aceitar a certeza vertical da colocação de um quadro na parede (*On The Town*, Stanley Donen, 1949 [GALERIA, 66] e também *Cracking Up*, Jerry Lewis, 1983), onde as estátuas morrem e ganham vida, onde informações secretas se trocam na mais subtil das discrições. Esta visão dominante demonstra também a vigência de uma lógica de lugar comum, herdeira ou continuadora da *iconografia fixada* de Panofsky que acima observámos. Importa agora tentar compreender o porquê desta predisposição – ao fim e ao cabo, responder à enunciação que Jacobs faz quando escreve que o museu é um lugar que se predispõe “com facilidade, a exercícios de glamourização e gozo” (2009:297).

3 OS PORQUÊS DA IMAGINAÇÃO

O enunciado de Jacobs não se esgota seguramente nas ideias de *glamour* e gozo, nem tão pouco nos seis padrões de representação do museu apresentados pelo autor e que, de forma mais ou menos intensa, traduzem uma ideia geral de dessintonia entre a auto-representação do museu e o modo como o cinema o vê, numa disparidade que atravessa mais de um século de cinema. As possibilidades analíticas que abaixo se propõem, mais do que encerrarem esta questão, tentam compreender as suas causas, sem prejuízo de se oferecerem como um modo de organizar modos de ver o museu através do cinema: quase sempre como um lugar estranho.

⁶¹ Cit. por Verraes, 2013:61.

3.1 LUGAR OSCURO: A HERANÇA DAS CURIOSIDADES

Quando *La Ville Louvre* (Nicolas Philibert, 1990) começa, continuamos no escuro: uma lanterna ilumina estátuas, primeiro, centrando-se depois nos rostos de pinturas que preenchem o ecrã cinematográfico [GALERIA, 43]. A desordem da encenação sugere pressa e procura. Logo ali, somos levados por momentos a pensar que o museu, uma vez mais, vai ser assaltado: que alguém se intrometeu naquele lugar, à margem das horas, à procura uma obra específica. Mas não: estamos num documentário cujo título (e género) quase intuitivamente afastam tal hipótese – o que se confirma com a compreensão que as lanternas pertencem a guardas da noite, na sua ronda silenciosa habitual. A remissão para o perigo é então primeira e imediata, por força de uma iconografia fixada, de um paradigma de habituação do espectador. O exemplo ilustra, de forma clara, uma ideia de museu que atravessa vários géneros cinematográficos ao longo do tempo: até no mais institucional dos documentários – feito com o próprio Louvre como parceiro produtor – o museu surge como um lugar misterioso, crepuscular, nocturno. O mesmo sucede em *Elegiya Dorogi* (Aleksandr Sokurov, 2001), co-produzido pelo Museum Boijmans Van Beuningen de Roterdão: a galeria, sempre filmada num tom aquoso, induzindo a diluição de tempos (o tempo da pintura e o tempo da viagem, neste caso) é o lugar onde um pintor, Pieter Saenredam, entra no ou se funde com seu próprio quadro [GALERIA, 22] (curiosamente, o inverso acontece em *Three Cases of Murder* (Wendy Toye, 1955) em cujo primeiro segmento uma figura de um quadro chama para o seu interior Jarvis, o guia do museu [GALERIA, 26]). Nas breves notas sobre o filme que Sokurov tornou públicas, o realizador descreve que “o museu está perdido na escuridão” (2006:4) – uma obscuridade próxima da representação do museu que faz *Juventude em Marcha* (2006) de Pedro Costa: a de um lugar desconfortável, silencioso, de quase morte, mas também um refúgio, o contrário da casa arruinada, um mundo antigo e tranquilo (Rancière, 2012:166). Em *Bara no Soretsu* (Toshio Matsumoto, 1969) o espaço museológico é um também um lugar sombrio de refúgio, onde uma exposição de pinturas de máscaras, acompanhada de um discurso audível no espaço museal, simboliza (e rememora) a condição híbrida e fugidia da personagem.

Este lugar obscuro é assim também palco frequente de exercícios de diluição espaço-temporal: em *Russkiy Kovcheg* (Aleksandr Sokurov, 2002) o Museu Hermitage de São Petersburgo é o lugar de encontro de vários tempos históricos (ou, por outras palavras, de transformação de tempos históricos em tempos mentais); em *Das Wachsfigurenkabinett* (Paul Leni, 1924) – obra incontornável do expressionismo alemão onde as figuras do Califa de Bagdad, Ivan o Terrível e Jack the Ripper / Jack o Dancarino, representadas respectivamente pelos grandes actores Emil Jannings, Conrad Veidt e Werner Krauss (como os dois Jack), ganham vida e atormentam os sonhos de um escritor (William Dieterle) – desintegra-se o espaço entendido por Lotte Eisner (1996:92) como “um solo sem limites, que se dissolve debaixo dos passos”, entre um “claro-escuro de eflúvios vaporosos” [GALERIA, 51]. *Das Wachsfigurenkabinett* é mais um caso, a par de outros já aqui referidos, de um fascínio temático que, para além do *remake* é mote para uma repetição temática: a partir daqui,

temas como por exemplo *Waxwork* (Anthony Hickox, 1988), *Charlie Chan at the Wax Museum* (Lynn Shores, 1940), *Chamber of Horrors* (Walter Summers, 1929), *Chamber of Horrors* (Hy Averback, 1966), *Tourist Trap* (David Schmoeller, 1979) ou *The House That Dripped Blood* (Peter Duffell, 1971) exploram a obscuridade dos museus de cera [GALERIA, 80] e do universo assombrado das suas figuras, num sub-género que encontra paralelo no estranho fascínio do cinema pela egiptologia (nas suas variantes de múmias que ganham vida em museus ou intrusos que se fazem passar por múmias)⁶², cujo caminho aberto por *Belphegor* (Henri Desfontaines, 1927) [GALERIA, 41 e 44] - com remake em 2001 por Jean-Paul Salomé - é seguido por exemplo por *Les Aventures Extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec* (Luc Besson, 2010) [GALERIA, 45], a partir da banda desenhada de Tardi, mas também a *saga* de *A Night At The Museum* (Shawn Levy, 2006 e 2009) sem esquecer *The Mummy's Shroud* (John Gilling 1967) [GALERIA, 48], *The Mummy's Ghost* (Reginald Le Borg, 1944) e o clássico *The Mummy* (Carl Freund, 1931) [GALERIA, 49].

O fascínio do cinema pelas figuras de cera e suas derivações antropomórficas situa-se na relação de proximidade que o cinema sempre teve com espaços museais que expõem tais figuras. A saber: os museus de arqueologia que proliferaram no século XIX, mas também os gabinetes ou museus de figuras de cera que, a partir de inícios do século XVIII existiam nas principais cidades europeias, como legado de uma representação ligada aos rituais fúnebres da aristocracia e realeza dos séculos XVII (Taylor, 2002:37). O primeiro deles, *Moving Wax Works of the Royal Court of England*, apareceu em 1701 e foi descrito pelos jornais da época “como uma curiosidade” (Taylor, 2002:37), um maravilhamento que fez surgir, em Paris, no ano de 1711, o *Cabinet de Cire* (2002:38). Estes mesmos museus de cera desde cedo foram palcos de cinema: em Abril de 1896 já o *Musée Oller* parisiense recebia projecções cinematográficas (Abel, 1998:194), mas também, e sensivelmente na mesma altura o *Musée Grévin* e o *Musée Saint Denis* (Abel, 1998:195). Por aqui se pode confirmar, então, esta *curiosidade* do cinema pelo museu de cera: um espaço onde o imaginário se tenta aproximar do real, pela sua semelhança e vivificação – os quadros de cera do *Musée Grévin* deram origem a *Histoire d'un Crime* (Ferdinand Zecca, 1901) – mas também, e sobretudo, um lugar obscuro por natureza e por disposição.

Estamos então nos domínios do que Deleuze (2004:75) define, a propósito do expressionismo alemão, como “a vida não orgânica das coisas: uma vida horrível que ignora a sabedoria e os limites do organismo, [e que] é o primeiro princípio do expressionismo, válido para a natureza inteira, isto é, para o espírito inconsciente perdido nas trevas, luz devinda opaca, *lumen opacatum*” E esta vida não orgânica das coisas culmina num fogo (2004:79) próximo daquela “obscuridade infernal” que Lotte Eisner refere (1996:91) a propósito de *Das Wachsfigurenkabinett* e que, de certa forma, será assim a origem de uma imaginação do museu no cinema como um lugar claro-escuro, obscuro, bem para além do seu sentido cromático: antes uma indefinição que potencia a transfiguração das formas, algures entre o sonho e a realidade, mas também entre a memória e a

⁶² Ou ainda como espaços de refúgio onde foragidos se disfarçam de estátuas - cfr os referidos *Charlie Chan at the Wax Museum* [GALERIA, 46] e *The Chamber of Horrors* [GALERIA, 47].

lembrança. Deleuze descreve: “pelas perturbações da memória e os fracassos do reconhecimento, o cinema europeu confrontou-se com um conjunto de fenómenos de amnésia, hipnose, alucinação, delírio, visão de moribundos e sobretudo pesadelo e sonho (2004:78).

Esta “força infinita da luz que se opõe à força infinita das trevas” (Deleuze, 2004:73) manifesta-se também num plano arquitectónico: se aí o museu ideal é quase sempre descrito como um lugar de luz natural – não será difícil descortinar a luminescência até nos projectos para museu de Sturm e de Boullée (ver *supra*, p. 19) - o cinema tende, genericamente, a perceber o museu como um lugar mais próximo da sua *black box* que do *white cube* museológico (Elsaesser, 2009:4). Uma vez mais, numa transversalidade que vai do documentário à ficção, a representação espacial do museu propende para o lugar sombrio e pouco claro.

Se, para Edgar Morin (1997:29), esta obscuridade se encontra no fascínio do cinema pelas sombras mágicas, para Giuliana Bruno (2003:239), inclui-se nos “espaços de visualização” (*spaces of viewing*) do pré-cinema: precisamente os “gabinetes de curiosidade, museus de cera, tableaux vivants” (2003:239): lugares que partilham um fascínio pelas curiosidades e pela maravilha vinda dos tempos dos museus de Aldrovandi e do tempo dos aparatos do museu Kircheriano (onde se incluíam a lanterna mágica e a câmara escura)⁶³. Para a autora, estes “dispositivos das primeiras manifestações museográficas e as práticas de curiosidade originaram a arquitectura de interiores que se tornou no cinema” (2003:240) – o que torna natural a predisposição deste mesmo cinema para representar o museu como um lugar crepuscular, tal como a sala de cinema que acolhe a sua representação.

Assim, o museu é o espaço de um *obscuro objecto de desejo*: o desejo que em *How To Steal a Million* (William Wyler, 1966) faz com que Davis Leland, representado pelo grande actor Eli Wallach, queira possuir a falsa Vénus de Cellini a qualquer custo, o desejo que em *Topkapi* leva Elizabeth Lipp a planear o assalto ao museu homónimo, mas também o intangível desejo pelo outro – de Phaedra por Alexis (*Phaedra*, Jules Dassin, 1962) ou de Kate Miller pelo estranho em *Dressed to Kill* [GALERIA, 11]. Em qualquer dos casos, é a posse que comanda o desejo: a posse possível e impossível do outro, dos objectos e das obras de arte, que se guardam em gabinetes – que dizer do espaço onde Virgil Oldman guarda a sua colecção de retratos de mulheres em *La Megliore Offerta* (Giuseppe Tornatore, 2013)? – precisamente a mesma posse que deu origem às colecções, primeiro de maravilhas, depois dos museus (McDonald 2008:81). Como é comum dizer-se, se o naufrágio nasceu com o navio, também a posse fez nascer a cleptomania, filiada nos dispositivos de inacessibilidade de museus e lojas (McDonald, 2008:86) – filmados, na maioria dos casos, como falíveis ante o engenho e o génio do mal da mente humana: de novo *Sherlock Holmes and the Pearl of Death* [GALERIA, 29], *The Thomas Crown Affair* e *The Hot Rock*, mas também *How to Steal a Million* [GALERIA, 30], e, dentro do contexto de vigilância de artefactos museáveis, o ovo Fabergé em *Ocean’s Twelve* (Steven Soderbergh, 2004).

Este desejo obscuro leva a que o museu seja um palco de sombras: as mesmas sombras

⁶³ Ver *supra*, p. 42.

que se projectam nos tesouros a roubar (*Der Raub der Mona Lisa*) [GALERIA, 20], no quadro de Pieter Saenredam (*Elegiya Dorogi*), na morte que espera um estranho intruso no Louvre (*The Da Vinci Code*, Ron Howard, 2006), ou até na identificação de uma representação figurativa de alguém já morto durante (mais) um assalto nocturno ao Louvre (*Arsène Lupin*, Jean-Paul Salomé, 2004). A obscuridade contempla também o silêncio; melhor dizendo, o murmúrio que atravessa as salas expositivas: “fala-se um pouco mais alto do que na igreja, mas mais baixo que no quotidiano”, zomba Valéry citado por Adorno (1998:175). E no cinema, a textura sonora murmurante bem como o resguardo quase privado que o lado anónimo do museu público confere são ideais para a discrição que facilita encontros de amantes – casos do já referido *The Kiss*, Jacques Feyder, 1929 [GALERIA, 13], mas também de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, Victor Fleming, 1941 [GALERIA, 12] – e de espionagens: *Skyfall*, Sam Mendes, 2012, *Strangers on a Train*, Alfred Hitchcock, 1951 [GALERIA, 10], *Torn Curtain*, Alfred Hitchcock, 1965 e *The Company You Keep*, Robert Redford, 2013 [GALERIA, 8].

3.2 LUGAR DA DESORDEM: DESAFIO, DISCURSOS, DISTINÇÕES

Em *Bande à Part* (Jean-Luc Godard, 1964), um americano de São Francisco, Jimmy Johnson, detém o recorde do mundo de visitar o Museu do Louvre a correr. Cifra-se em nove minutos e quarenta e cinco segundos. Arthur, Franz e Odile propõem-se bater este máximo. Atravessam galerias em ruidosos passos [GALERIA, 4], descem as escadas sob o olhar da Vitória de Samotrácia e, nove minutos e quarenta e três segundos depois, saem do museu com um novo recorde mundial. Três pessoas, em determinado momento, entendem que o melhor modo de visitar um Museu é fazê-lo a correr contra o tempo, contra um recorde, o que desde logo pressupõe a existência de uma marca máxima anterior. A proposta de Arthur, Franz e Odile – a proposta de Godard, ao fim e ao cabo – é uma provocação: contém a essência do desafio e da ruptura. Desafia-se o instituído e o institucional (o Louvre será, por certo, um seu símbolo maior) e rompe-se com o tempo convencionalizado para se visitar um museu, “um lugar de circunstância propício a matar o tempo que se eterniza” (Verraes, 2013:55).

A crítica de Godard representa o museu precisamente de forma contrária à sua ideia referencial de “templo onde o tempo parece suspenso”, como escreveu Georges Bazin (2009:311), director do Louvre. É então da desordem do tempo do museu que falamos: precisamente a mesma que faz Gabey, Chip e Ozzy em *On The Town*, que, com uma agenda de visita a Nova Iorque e aos seus locais emblemáticos organizada em quartos de hora [GALERIA, 2], vêem nos museus da cidade o lugar propício para conhecer miúdas. Ou de Ken e Ray em *In Bruges*, assassinos escondidos na cidade belga que, sem nada para fazer enquanto esperam ordens superiores, visitam o Groeningemuseum para que o tempo passe mais depressa.

Se o museu se representa como um lugar de aprendizagem, entre a experiência e a interpretação de Serota e a reflexão de Belting (ver *supra*, p. 30 e ss.) – dito de outra forma, um lugar onde se potencia a lentidão – o cinema imagina-o como um local de velocidade, onde se vai para

combater o tédio⁶⁴. Um espaço de visita automática, percorrida pelo personagem entediado ou pelo turista de passagem, ganhando uma superficialidade hipnótica que frequentemente cai na velocidade: veja-se a rapidez da visita guiada de *The Kiss* [GALERIA, 3], prelúdio da entrada em cena dos amantes escondidos, reveja-se a agenda turística do trio de *On The Town*, e veja-se também a tripla visita corrida começada em *Bande à Part*, prosseguida em *L.A. Story* (Mick Jackson, 1991), onde Harris K. Telemacher ao terminar o atravessamento em patins do County Museum of Art [GALERIA, 6], diz: “chamo-lhe arte performativa, mas o meu amigo chama-lhe perda de tempo”, replicada em *The Dreamers* (Bernardo Bertolucci, 2003) e repetida em *A Brief History of Jimmy Johnson* (Mario Garcia Torres, 2006) [GALERIA, 7], numa prática que se arrisca dizer que quase cria um sub-gênero de cena de museu no cinema, que torna possível a compreensão do museu também como espaço onde o cinema se cita a si próprio.

Esta visita vertiginosa encontrará muito seguramente a sua base em dois pontos: por um lado, na vocação turística dos museus acima enunciada; por outro, e como acima também se viu, num elemento de provocação e crítica institucional, que tem em Jean-Luc Godard um dos seus principais intérpretes, seja com o “vandalismo simbólico” da visita ao Louvre em *Bande à Part* (Verraes, 2013:56), mas também as reflexões em torno do imaginário de museu – de Benjamin à herança de Malraux – que propõe, com Anne-Marie Miéville, em *The Old Place* (1998). Para Verraes (2013:56): “o museu é o lugar onde a nova vaga se mede com Hollywood. (...) Este desvio de uso da instituição, transformada em ginásio, evidencia o museu como um dispositivo concorrencial e de clivagem, onde se juntam os laureados de uma competição simbólica invisível, mas real”.

O desafio institucional que acima vimos estende-se à representação que o cinema faz do discurso artístico: em *Play It Again, Sam*, Allan, personagem de Woody Allen, visita o Berkeley Museum em San Francisco e, num avanço para engate de uma rapariga, pergunta-lhe o que significa para si um quadro de Jackson Pollock que têm à frente [GALERIA, 67]. Em corrosiva ironia sobre a difícil destriça entre o vazio e a crítica de arte, Allen argumentista põe a visitante a dizer que, para si, o quadro “reafirma a negatividade do universo, o medonho, solitário e vazio, da existência; o nada. O dilema forçado a viver numa árida eternidade sem Deus como uma pequena chama tremeluzindo num imenso vazio, sem nada excepto desolação, horror e degradação, forçando uma inútil opressão num negro e absurdo Cosmos” (Herbert Ross, 1972). Em *Mr Popper’s Penguins* (Mark Waters, 2011), a invasão do Guggenheim pelas aves polares é confundida, por visitantes como parte da exposição. E em *Shadows* (John Cassavettes, 1959), pese embora a sugestão inicial de uma ida ao Met, uma vez que “há lá múmias”, Ben, Hugh e Tony acabam por se dirigir ao MoMa, descrito pelo último como “um lugar para mulheres assexuadas” (Cassavettes, 1959), onde deambulam pelo jardim, encontrando na incompreensão do sentido das esculturas tema para uma conversa que acaba por simbolizar a questão maior do filme [GALERIA, 65].

⁶⁴ Numa perspectiva contrária – pelo prisma dos operadores de sala dos museus – a questão do tempo humano do museu (no caso, tempo de espera, de trabalho, de tensão) é abordada no documentário *Seems So Long Ago, Nancy*, de Tatiana Macedo (2013).

A representação do museu como espaço de incompreensões encontra igualmente eco nas teses que acima se mencionaram sobre o carácter distintivo e elitista da instituição, nomeadamente por Pierre Bourdieu, para quem o espectador deve estar dotado de uma “disposição e competência estética” para a compreensão da obra de arte (1987:257), dotação essa que se traduzirá numa afirmação da diferença dentro do contexto das *propriedades distintivas e entendimento das obras de arte* (2007:56). Desta forma, o museu define um sentimento de exclusão pela imposição de uma “barreira invisível que separa os que foram tocados pelo “amor das artes” dos que não receberam esta graça” (Bourdieu, 2012:455)⁶⁵.

A visão cinematográfica do museu como lugar de elites contrapõe-se àquela que apresenta o cinema como um *medium* de massas (ou massificado). Elsaesser a isso se refere (2009:2), a propósito da musealização de certas obras cinematográficas. É nesta tensão entre massas e elites que algum cinema tenda a provocar a instituição museológica pela sua representação como lugar ininteligível, pelo “vandalismo simbólico” da sua visita e, como vimos também, pela sua permanente vulnerabilidade à intrusão, frequentemente apresentada em cenas de grande espectacularidade. De novo os exemplos de *The Hot Rock* [GALERIA, 31], *The Thomas Crown Affair* [GALERIA, 28] e de *Topkapi* mas também o do plano inicial e policial de *Rembrandt J’Accuse* (Peter Greenaway, 2008). A estas recorrências representativas acresce uma outra: a sua destruição em grande escala. Aqui, importa referir os onze minutos e trinta e cinco segundos que dura a redução do Guggenheim Museum a pouco mais que cacos em *The International*, numa cena que, dada a sua extensão, parece ultrapassar o simples ajuste de contas em espaço museológico, antes se transformando numa *declaração de guerra* àquele espaço. Ainda dentro da destruição da instituição [GALERIA, 39], impõe-se a referência à explosão do Natural History Museum de Madeleine em *Mad City* (Costa-Gavras, 1997), operada por Sam Baley, um descontente guarda do museu que ali se barrica; ou a perseguição furiosa com a queda final de *Blackmail* (Alfred Hitchcock, 1929).

Uma elucidativa síntese entre a distinção e a destruição do museu no cinema, acontece em *Batman* na já referida devastação do Fluggenheim Museum pelo maléfico Joker que, com a sua pandilha, ao som de r&b, dizima e danifica todas as obras, salvo *Figure with Meat* (1954) de Francis Bacon, fazendo valer o seu gosto estético – distinto e diferenciador, portanto – sobre o frémio destrutivo reinante ao dizer “I kind of like this one, Bob. Leave it.” (Tim Burton, 1989). Esta imagem da desordem é, portanto, ponto de convergência de dois caminhos: uma ideia de museu como espaço de diferenciação social, como vimos, mas também uma ideia de museu como espaço de ordenação, de disciplina e de vigilância – que acima se apresentou (ver *supra*, p. 19) – logo, apertadamente desafiável.

⁶⁵ A mesma graça que, elevada a uma condição patológica, se vai transformar no que habitualmente se designa de *síndrome de Stendhal*, onde o museu é a sua causa primordial. Assim em *Angie* (Martha Coolidge, 1994), *Sans Elle* (Jean Beaudin, 2006) e *La Síndrome di Stenhal* (Dario Argento, 1996), mostrando-se o museu (e o *síndrome*) como pretextos narrativos para ulteriores desenvolvimentos da acção [GALERIA, 17 e 18].

3.3 LUGAR ESPECULAR: DESFECHOS, EPIFANIAS, REFLEXOS

Em *Vertigo*, quando Madeleine Elster visita Scottie Ferguson e lhe diz que voltou a ter o sonho que a atormenta – onde um corredor que a conduz à morte se encontra povoado de “pequenos fragmentos do espelho” – a aldeia espanhola onde tudo acontece deixou de aparecer desfocada e surge, desta vez, nítida. Madeleine descreve minuciosamente o lugar, referindo-lhe uma praca, com uma igreja caiada, de torre, sino e claustro. Scottie conhece aquele sítio: termina-lhe a descrição referindo um velho hotel californiano e um bar, para assim transportar Madeleine do campo dos sonhos para a realidade: aquele sítio existe e é San Juan Bautista, uma velha missão espanhola, 160 quilómetros a sul de São Francisco. Diz Scottie: “preservaram-na como era há cem anos, como museu”⁶⁶. Seguir-se-á a queda de Madeleine precisamente ali, naquele museu, o encontro de Scottie e Judy e, por fim, o desfecho vertiginoso da história, de novo com a queda de Judy da mesma torre, no mesmo lugar [GALERIA, 78].

Quer isto dizer que *Vertigo* termina num museu. Se a percepção de Scottie se altera, pela primeira vez, num museu⁶⁷ – quando avista Madeleine a olhar o quadro de Carlotta Valdés, o desfecho do filme acontece também num espaço museal. Será por isto que *Vertigo* se assume como o filme onde o museu quase parece ter a densidade de uma personagem, ultrapassando a sua simples função espacial para se assumir como *parte activa* no enredo. Sem prejuízo de um fascínio hitchcockiano pelo espaço – há museus também em *Blackmail*, *Strangers on a Train* e *Torn Curtain* – o duplo papel do museu em *Vertigo* insere-se numa ideia maior de reflexo que atravessa o filme. No seu interior, e também num campo mental, encontramos-na na dupla natureza de Scottie, alterada pela morte de Madeleine – Rancière distingue a “fascinação primeira” e o “desejo louco posterior”, bem como a dupla vida de Judy/Madeleine (2012:33). Esta reflexividade *homofilmica* habita também na representação do espaço físico: o sonho de Madeleine começa por acontecer num longo corredor feito de pedaços de espelho (um espaço de reflexos, portanto), que se estende até ao escuro; a percepção psíquica de Madeleine acontece a Scottie acontece no museu; e o final de Madeleine e Judy acontece também, como se referiu, num espaço museal⁶⁸. E os museus de *Vertigo* são também imagens de espelhos que reflectem: o quadro de Carlotta como espelho de Madeleine, a queda de Madeleine como espelho da de Judy.

Num plano exógeno ao filme, esta ideia especular pode também encontrar-se na *genealogia* de *Vertigo*: uma adaptação de um policial com dupla titulação – *Sueurs Froids* ou *D’entre Les Morts* (1954) – cuja assinatura de Boileau-Narcejac corresponde à hifenização dos dois últimos nomes dos seus autores, Pierre Louis Boileau e Thomas Narcejac, que o escreveram, por sua vez inspirados no livro *Bruges-la-Morte*, de Georges Rodenbach, publicado em 1892; mas também, como

⁶⁶ No original: “San Juan Bautista, it’s called, and, it’s been preserved exactly as it was 100 years ago, as a museum”.

⁶⁷ São conhecidas as variadas interpretações ou exegeses à clássica cena de museu de *Vertigo*. Em *Framing Pictures – Film and the Visual Arts*, Jacobs dedica-lhe, a par de *Viaggio in Italia*, o extenso ensaio *Galleries of the Gaze* (2011:65) onde, de forma resumida, explica porque a referida cena se insere em quase todas as imagens do museu que Jacobs identifica no cinema. Ainda Jacobs, desta feita com Lisa Colpaert, estabelece uma análise do retrato de Carlotta Valdes que acima vimos (2013:123).

⁶⁸ Como acontece, entre outros, nos já referidos *Blackmail*, *Da Vinci Code* [GALERIA, 75] e *Cadaveri Eccellenti*, mas também em *All The Vermeers in New York* (Jon Jost, 1990), onde o museu é o lugar do início da morte de Gordon [GALERIA, 14].

refere Victor Stoichita (Stoichita, 2011:110), na *historieta* de Marilyn Novak que mudou o nome para Kim Novak e que substituiu Grace Kelly no duplo papel de Madeleine/Judy.

A representação do museu como lugar de reflexo(s) acontece igualmente quando ali se constroem narrativas e mimetizações das suas próprias obras. Não num sentido da representação museal através de *tableaux vivants*, mas sim a partir dessas mesmas possibilidades de representação, tal como acontece em *Visage* (Tsai Ming-liang, 2009) [GALERIA, 42], onde um realizador tailandês filma no Louvre uma recriação do mito de Salomé ou no simbólico recurso de *enjanelamento* usado por Greenaway no quase-policial *Rembrandt J'Accuse* para filmar a pintura do artista holandês ou para introduzir elementos de simultaneidade em diferentes temporalidades.

É por este lado *reflexivo* que se afigura possível entender a representação do museu como elemento de viragem de determinado rumo da narrativa, como lugar de revelação, numa figura próxima da epifania. Assim acontece em *Viaggio in Italia*, quando Katherine Joyce, interpretada por Ingrid Bergman, visita o Museo Archeologico Nazionale di Napoli [GALERIA, 55], num campo-contracampo em *travelling* lentíssimo, fixado entre os olhares de pedra e o perturbado olhar de Katherine, fixado entre o passado e o presente, percorrido por uma “força subterrânea” que, como escreveu Francesco Giarrusso, “introduz a epifania”, que, entre a cidade e as ruínas, o filme se prepara para propor (2013:2). Esta sequência de inegável força imagética e psíquica, subtil na sua intenção (a referida epifania não é imediata nem subsequente) terá sido a razão para Rossellini realizar o filme: Ingrid Bergman, citada por Jacobs (2011:67) refere que o realizador “estava apenas à procura de uma história que pudesse incluir Pompeia, os museus e Nápoles”.

A representação do museu como lugar de epifania poderá encontrar porto no que se escreveu (ver *supra*, p. 36 e ss.) sobre museu e cinema como lugares e imagens da memória: ambos são espaços de justaposição de tempos e de tempo acumulado – espaços heterotópicos, portanto (Foucault, 1984) – cuja sobre-temporalidade permite *imaginações* como as de *La Jetée* (Chris Marker, 1962) e *Russkiy Kovcheg* (Sokurov, 2002). No primeiro caso, a múltipla intersecção de tempos da narrativa propõe o museu como o lugar onde a personagem feminina finalmente aceita a estranheza das visitas do viajante no tempo que é o personagem masculino. É num museu “repleto de antigos animais” que as viagens no tempo se ajustam: aquele é o “momento correcto” onde ele permanece sem esforço e ela “parece acostumar-se também” à sua aparição e desaparecimento [GALERIA, 54]. Sem prejuízo da consideração do museu como lugar de desejo e de desfecho (o “último encontro” dos personagens acontece lá), uma leitura de pormenor de *La Jetée* revela-nos que a ideia de museu ali proposta por Chris Marker aproxima-o de um lugar da memória: não só a história se move em torno de uma imagem da memória – o personagem está “marcado por uma imagem de infância”; e as viagens no tempo são, afinal, viagens à memória, “à procura de um lugar no tempo” – mas também esta mesma memória é descrita como um *lugar*, um “museu que é talvez a sua memória” (Marker, 1962). O museu é então o espaço da representação de tempos (mentais, históricos) que se encontram.

Em *Russkiy Kovcheg*, a deriva do Marquis de Custine pelo Hermitage convoca um percurso

de uma arte da memória por loci habitados por *imagines*⁶⁹, num labirinto histórico representado no museu, ao longo dos seus longos corredores, percorridos pelo Marquis à procura do tempo, da memória do tempo que habita o museu [GALERIA, 52]. A sobreposição de tempos – o tempo do Marquis, o tempo das personagens, o tempo das obras [GALERIA, 53] – contém em si a possibilidade de se re-projectar o mundo pela incerteza da memória, pela sua natureza infixa: a mesma que faz Adolfo Bioy Casares (2000:22), em *A Invenção de Morel*, situar o museu na parte alta da ilha, construído e abandonado ao lado de uma piscina e de uma capela, “um edifício grande, de três andares, sem telhado visível, com um corredor à frente e outro mais pequeno atrás, e ainda uma torre cilíndrica”, disfuncional e obnóxi, assim chamado sem razão formal, uma vez que “podia ser um hotel esplêndido, para umas cinquenta pessoas, ou então um sanatório”, numa afinidade espacial e mental indissociável do “documentário sobre uma estátua” (na expressão de Robbe Grillet)⁷⁰ que é *L'Année Dernière à Marienbad* (Alain Resnais, 1961), mas também da deriva pós-apocalíptica rumo a um museu-cidade (real ou imaginário?) que determina a história de *Posetitel Muzeya*, de Konstantin Lopushansky (1989).

De volta aos museus de *Vertigo*, o Palace of the Legion of Honor de São Francisco e a missão espanhola de San Juan Bautista são representados como lugares de desfecho e de morte. “A sequência do museu evoca o fascínio dos vivos perante a morte”, escreve Stoichita (2011:204) depois de defender as conotações tanáticas que existem na representação de Scottie a olhar Madeleine que olha o quadro de Carlotta Valdés: uma “imagem dentro da imagem” a cuja “imagem móvel corresponde a acção, o movimento, a vida; [e] à imagem fixa, a morte”. Esta imaginação do museu remete-nos para a sua qualificação como mausoléu e como “sepulcro de obras de arte” feita por Adorno (1998:173) e repetida por Jacobs (2009:310). Algo que encontrava já eco em Quatremère de Quincy, que entendia o Louvre como um espaço de neutralização e descontextualização das obras de arte (Belting, 2001:35), por aí se opondo ao saque napoleónico de Roma que considerava como um museu.

É numa concepção vasta do museu – que, como vimos, tem origens remotas na sua conceptualização para além das fronteiras físicas de um espaço fechado – que podemos situar *The Belly of An Architect* (Greenaway, 1989): paralelamente ao facto de decorrer em Roma, é um filme cujo epílogo acontece num museu [GALERIA, 79], terminando com um personagem em queda por ou para tal espaço, tal como em *Blackmail* [GALERIA, 77] e *Vertigo*. Percorrido por uma ideia de imaginário, não só em torno da obra de Étienne-Louis Boullée, mas também com fortes ressonâncias com o imaginário museu de Malraux – sobretudo no que nos é dado a ver do processo curatorial de Stourley Kracklite [GALERIA, 63] – *The Belly of an Architect*, é, para Giuliana Bruno, uma “geometria de volumes, [na qual] Greenaway junta escultura, gravura, pintura, fotografia e arquitectura, construindo também um itinerário arquitectónico” (2002:300) que se aproxima da

⁶⁹ Um exercício semelhante acontece, fora do museu mas com evidentes remissões para o seu espaço, em *L'hypothèse du Tableau Volé* (Raul Ruiz, 1979) [GALERIA, 64].

⁷⁰ Cit por Jacobs, 2011:32.

deriva Eisensteiniana que acima vimos (ver p. 41). É desta forma que a cidade-museu de Roma se apresenta, filmada durante um processo expositivo – e a este propósito, convirá recordar as afinidades, práticas e teóricas, que Greenaway estabelece quando pergunta: “e não é o cinema uma exposição?” (Bruno, 2003:235). Aqui chegados, se entendermos que a tese de Quatremère de Quincy encontra eco, ainda que difuso, na coincidência que Agamben propõe entre museu e cidade (2006:120) podemos estabelecer uma relação entre o museu filmado e as chamadas sinfonias de cidade⁷¹, pela experiência visual que proporcionam, assente num entendimento da cidade como uma obra de arte total e abrangente – por outras palavras, pela compreensão da cidade como um museu. Estamos, então, num plano em que a ficcionalização de uma cidade se opera por uma deriva arquitectónica (Bruno, 2002:66) próxima da visita ao espaço museológico.

Recorrendo a obras aqui já referidas, a viagem (exterior) de Katherine e Alexander Joyce em *Viaggio in Italia* é caracterizada por Giarrusso como reflexo do “mito de Itália como museu ao ar livre” (2014:1) [GALERIA, 71]; a estrutura narrativa e de montagem, sem esquecer a própria titulação, de *La Ville Louvre* filia-se numa tradição iniciada nos anos vinte alemães e franceses, que tem obras de referências, entre outras, em *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (Walter Ruttmann, 1927), *Paris Qui Dort* (René Clair, 1924), *Manhatta* (Paul Strand, 1921), mas também, num sentido diferente, em *Toute La Mémoire du Monde* (Alain Resnais, 1956) e, mais recentemente, em *London* (Patrick Keiller, 1994). É assim numa ideia de cidade museu que nos encontramos, não só em *The Belly of an Architect* [GALERIA, 74], mas também no obscuro, reflexo e sepulcral espaço museológico que é a Veneza de *Don't Look Now* (Nicholas Roeg, 1973) [GALERIA, 73], onde John Baxter, num reflexo impossível, assiste ao seu próprio cortejo fúnebre⁷².

⁷¹ Sobre o tema veja-se Menell, 2008:22 e ss.

⁷² E também em *Garden of Earthly Delights* (Lech Majewski, 2004): é para Veneza que a curadora de museu Claudine Cossan vai morrer, num percurso semelhante ao de von Aschenbach em *Morte em Veneza* (Thomas Mann, 1912 e Lucchino Vistonti, 1971)

CONCLUSÃO

HORAS DE MUSEU — UM ELOGIO DA NORMALIDADE

Em *Sans Soleil*, Chris Marker diz: “dei a volta ao mundo várias vezes e agora só a banalidade ainda me interessa”⁷³. Entre a epifania e a morte, entre o Antigo Egito e a virtualidade, a representação que o cinema faz do museu parece não se encontrar com esta ideia de normalidade. Dito de outra forma, o cinema dificilmente vê o museu como um lugar onde acontecem histórias de uma *interessante banalidade*, para além (ou em simultâneo) das que cabem na sua *naturalia*, *mirabilia* e *animalia*. Ao longo deste trabalho, procurámos compreender causas e origens destes padrões de representação do museu, num percurso que, por diversas vezes, acabou por evidenciar uma dessintonia entre a ideia que o museu tem de si mesmo e o modo como o cinema o representa: se o museu se vê como um lugar *luminoso e claro*, espaço de conhecimento e reflexão, o cinema vê-o como um espaço *estranho e obscuro*, sítio de incompreensões e paradigmas.

O museu é uma manifestação do tempo antrópico, cuja visita não se esgota na epifania sistemática, no estereótipo do ladrão, do amante ou espião em fuga, do *connaisseur* ou do turista apressado. Como excepção a todas estas imaginações, *Museum Hours* (Jem Cohen, 2012) apresenta-se como uma rara representação cinematográfica do museu, precisamente porque o propõe como um lugar onde acontecem histórias *para além do próprio museu*. O filme conta a história de Anne em Viena, ali de passagem para visitar uma prima doente. Entre o mau tempo e as horas de visita do hospital, visita o Kunsthistorisches Museum e conhece Johann, um dos seus guardas [GALERIA, 15]. Ambos passeiam — primeiro pelo museu, depois pela cidade, numa partilha que cresce do gosto pelas obras de arte às histórias de vida. Nas palavras do crítico de cinema Andrew Schenker (2013:82), Cohen começa por “inteligentemente afastar a possibilidade de romance ao apresentar Johann como gay”, o que retira, de imediato, a tensão amorosa legível habitualmente neste tipo de narrativas.

Entre as conversas e voltas pela cidade — ao fim e ao cabo este é um filme profundamente peripatético, entre o museu e a cidade — Johann, como narrador, vai-nos contando histórias sobre os visitantes, sobre visitas guiadas, sobre colegas de trabalho (onde refere, a título de exemplo, um estudante de Belas Artes que lá trabalhou durante algum tempo, “um punk como ele fora em tempos”, que dizia que “quando olhava as pinturas quase só via dinheiro ou, para ser mais preciso, coisas que representavam dinheiro” e que tal ficava claro no “estilo calmo dos holandeses que exibiam as posses, como os novos ricos de antigamente”, o mesmo que “hoje alguém pintasse um monte de relógios rolex, garrafas de champanhe e televisões de ecrã plano”). Sem excluir o que Schenker (2013:82) qualifica como “grandes temas”, como por exemplo a “intersecção entre a vida e a arte e a transitoriedade da existência”, apresentando-os de um modo “quase ligeiro

⁷³ Chris Marker (1983:1).

e contemplativo”, *Museum Hours* constitui um caso de paralelismo entre uma auto-representação do museu como lugar reflexivo, de conhecimento e de relação, feito e ocupado por pessoas, e a sua representação pelo cinema de ficção. E isto é feito pela organização da narrativa em modo lento (a visita guiada em torno de Brueghel parece decorrer em tempo real), por vezes recorrendo a uma montagem paralela que, de forma delicada e suave, relaciona o agora e o então como meio de apresentar os referidos *grandes temas* – planos de relíquias museológicas intercalam-se com luvas no chão ou com uma feira de velharias; um plano da galeria de retratos do museu é sucedido por um plano de uma parede de um pub povoada de fotografias dos seus clientes [GALERIA, 68-70].

As texturas sonoras (passos, madeiras que rangem, palavras que flutuam) convocam, com a ilusão de rigor, a atmosfera de museu. E, no exterior, as derivas por Viena que Johann e Anne fazem – motivo de reencontro do vienês com a sua cidade – dão-se a ver com um cuidado fotográfico depurado, a que não será alheia a formação de Cohen como artista visual, e que encontra correspondência no equilíbrio com que filma a pintura. Estas voltas peripatéticas fazem também de *Museum Hours* uma curta sinfonia da cidade, da cidade banal, do lugar que se conhece quando se compreende “como lá se trabalha, como se ama e como se morre” como escreveu Camus no início de *A Peste*⁷⁴. Assim Cohen transporta para o seu cinema uma representação do museu distante de estereótipos cinematográficos que, pela sua natureza de excepção à regra e ao tipo, possibilita um ponto de fuga de um lugar comum de representação do museu, contornando, em certa medida, a sua *iconografia fixada*.

No final do filme, Johann caminha pelo museu, vira-se para um quadro e apresenta-nos uma paisagem particular. A cena corta para uma imagem de exterior, *enjanelada* num quadrado sobre fundo preto [GALERIA, 72]. Johann descreve a imagem movente: “um edifício alto destaca-se e, ao levantarmos a vista, a figura de uma mulher de idade, vestida com roupa negra, aparece e percorre um caminho que vira à direita, numa leve subida. Assim faz sentido a determinação da idosa: está frio e vai começar a nevar e ela deve chegar ao seu destino antes que as dificuldades aumentem. E então perguntamo-nos qual é o tema principal: o edifício distante e alto que se destaca neste subúrbio de classe operária? Ou a idosa que enfrenta o frio no passeio de asfalto até desaparecer por trás de uma barreira enorme? E não será o caminho, afinal, o grande obstáculo? E esta atmosfera cinzenta de névoa que desvia a atenção para as luzes vermelhas dos automóveis à esquerda, feitas de um vermelho impossível, bonito, até. E sem darmos a volta, olhamos para a direita até ao lugar com o curioso nome de *Terra das tumbas*, recordamo-nos do efémero das coisas, como quando passamos com frequência por uma loja, a caminho de uma visita de família aqui no bairro, uma loja que era uma serralharia e que agora tem um plástico laranja que lhe tapa a janela vazia; ou como quando olhamos o reflexo de uma obra nova pela montra de objectos da loja de coisas usadas, que por uma estranha razão só abre duas horas por semana, às sextas, das 16 às 18”⁷⁵. E assim o museu se vê normal, como um lugar onde as histórias também acontecem.

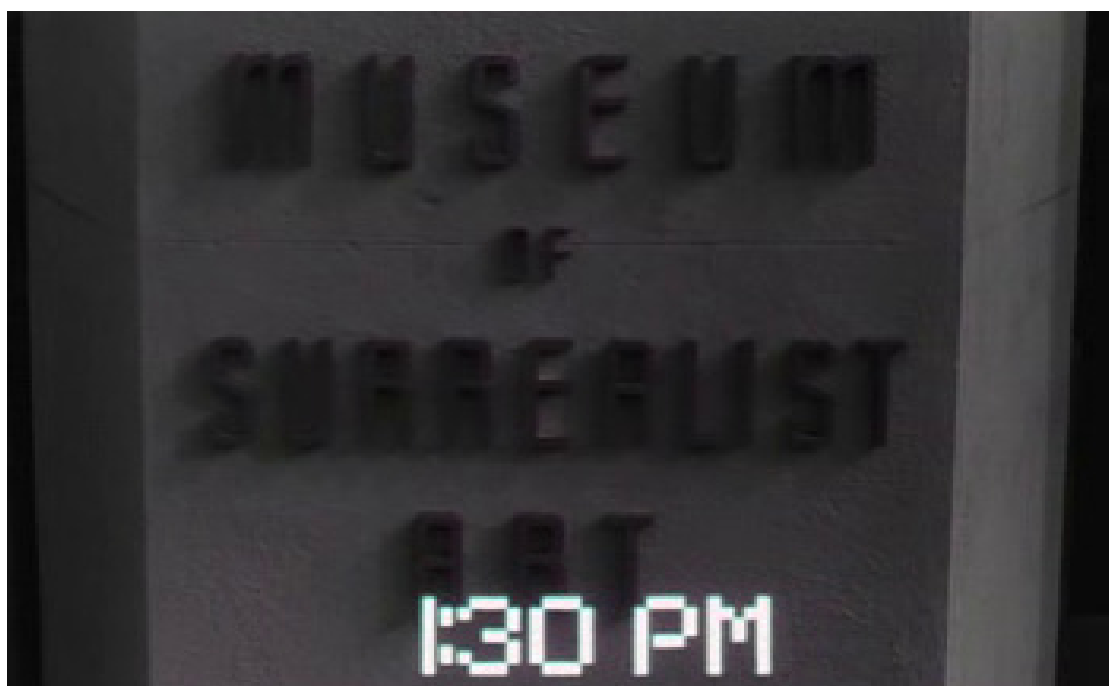
⁷⁴ Camus, 1947:13.

⁷⁵ Jem Cohen (2013).

GALERIA



1. *The World Is Not Enough*, Michael Apted, 1999.



2. *On The Town*, Stanley Donen, 1949.



3. *The*



5. *The Dreamers*, Bernardo Bertolucci, 2003.



6. *L.A. Story*



Kiss, Jacques Feyder, 1929.



4. Bande à Part, Jean-Luc Godard, 1964.



y, Mick Jackson, 1991.



7. A Brief History of Jimmy Johnson's Legacy, Mario Garcia Torres, 2007.



8. *The Company You Keep*, Robert Redford, 2013.



9. *Skyfall*



11. *Dressed to Kill*, Brian DePalma, 1980.



12. *Dressed to Kill*



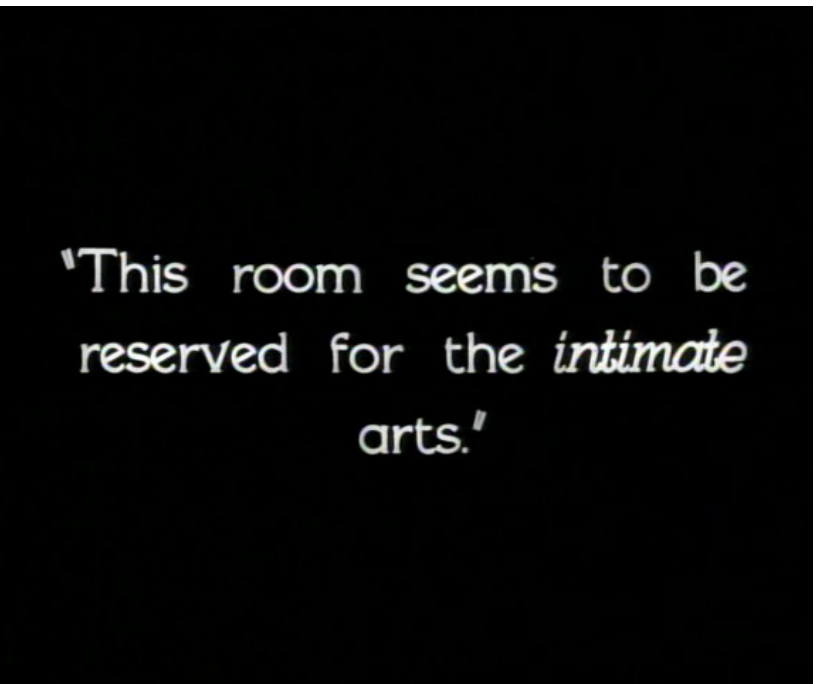
fall, Sam Mendes, 2012.



10. *Strangers on a Train*, Alfred Hitchcock, 1951.



Jekyll and Mr. Hyde, Victor Fleming, 1941.



13. *The Kiss*, Jacques Feyder, 1929.



14. *All The Vermeers in New York*, Jon Jost, 1990.



15. *Museum Hours*, Jem Co



17. *Angie*, Martha Coolidge, 1994.



18. *La sindrome di Sten*



hen, 2012.



16. *The Maiden Heist*, Peter Hewitt, 2009.



dhall, Dario Argento, 1996.



19. *Der Raub der Mona Lisa*, Géza von Bolváry, 1931.



20. Der Raub der Mona Lisa, Géza von Bolváry, 1931.



21. The Thomas Crown Affair, John Dahl, 1999.



23. Ferris Bueller's Day Off, John Hughes, 1986.



24. In Bruges, Martin McDonnell, 2008.



John McTernian, 1999.



22. *Elegyia Dorogi*, Aleksandr Sokurov, 2001.



...ges, Martin McDonagh, 2008.



25. *Les Statues Meurent Aussi*, Chris Marker e Alain Resnais, 1953.



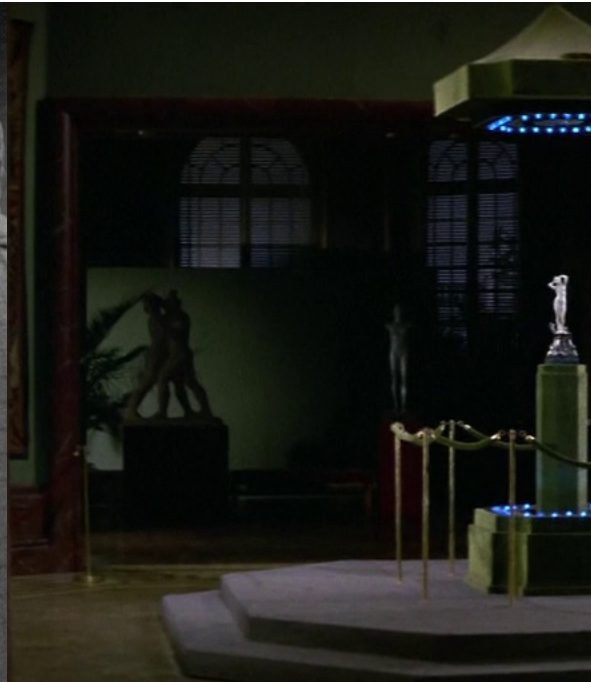
26. *Three Cases of Murder*, Wendy Toye, 1955.



27. *The International*, Tom Tykwer



29. *Sherlock Holmes and the Pearl of Death*, Roy William Neil, 1944.



30. *How to Steal a Million*,



r, 2009.

28. *The Thomas Crown Affair*, John McTernian, 1999.



William Wyler, 1961.

31. *The Hot Rock*, Peter Yates, 1972.



32. *The Return of the Pink Panther*, Blake Edwards, 1975.



33. *Topkapi*,



35. *O Facínora*, Paulo Abreu, 2012.



36. *Stealing Rembrandt*, Janni



Jules Dassin, 1964.

34. *The Fiendish Plot of Dr. Fu Manchu*, Piers Haggard, 1980.



Mark Johansen, 2003.

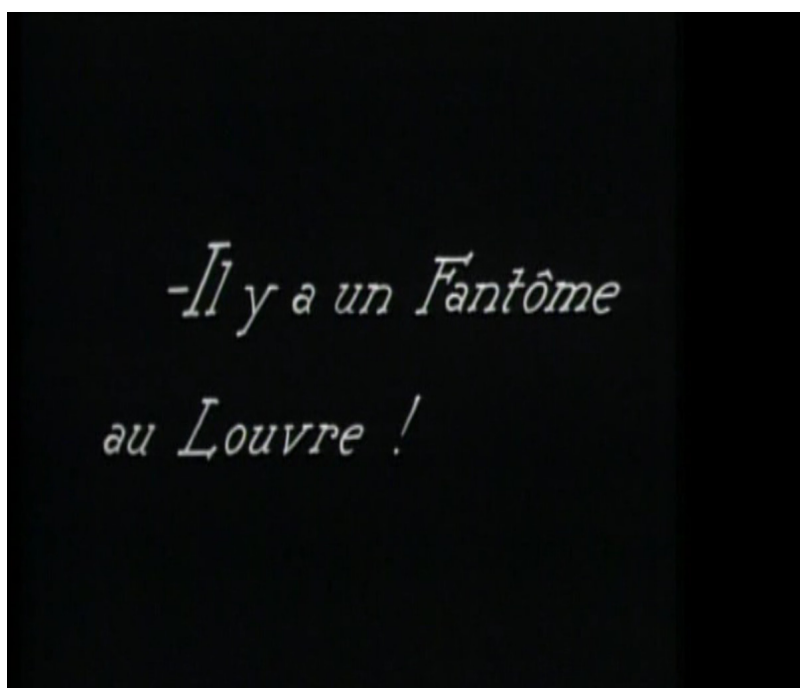
37. *The Fiendish Plot of Dr. Fu Manchu*, Piers Haggard, 1980.



38. *The Maiden Heist*, Peter Hewitt, 2009.



39. *The International*, Tom Tykwer, 2005.



41. *Belphegor*, Henri Desfontaines, 1927.



42. *Visage*, Tsai Ming-liang, 1989.



2009.



40. Batman, Tim Burton, 1989.



2009.



43. La Ville Louvre, Nicholas Phillibert, 1990.



44. Belphegor, Henri Desfontaines, 1927.



45. Les aventures extraordinaires d'Adolphe Montpérou, 1941.



47. Chamber of Horrors, Hy Averback, 1966.



48. The Mummy, 1959.



Léon: The Professional, Luc Besson, 2010.



46. Charlie Chan at the Wax Museum, Lynn Shores, 1940.



The Shogun's Shroud, John Gilling, 1967.



49. The Mummy, Karl Freund, 1931.



50. Das Wachfigurenkabinett, Paul Leni, 1924.



51. Das Wachfigurenkabinett, Paul



53. Russkiy Kovcheg, Aleksandr Sokurov, 2001.



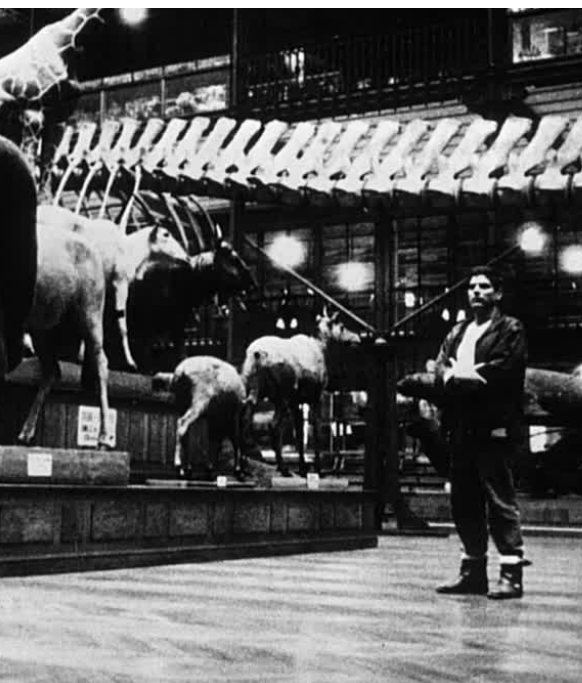
54. La J



Leni, 1924.



52. Russkiy Kovcheg, Aleksandr Sokurov, 2001.



Jetée, Chris Marker, 1962.



55. Viaggio In Italia, Roberto Rossellini, 1954.



56. *Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958.



57. *Vertigo*, Alfred



59. *In Bruges*, Martin McDonagh, 2008.



60. *In Bruges*, Martin



Hitchcock, 1958.



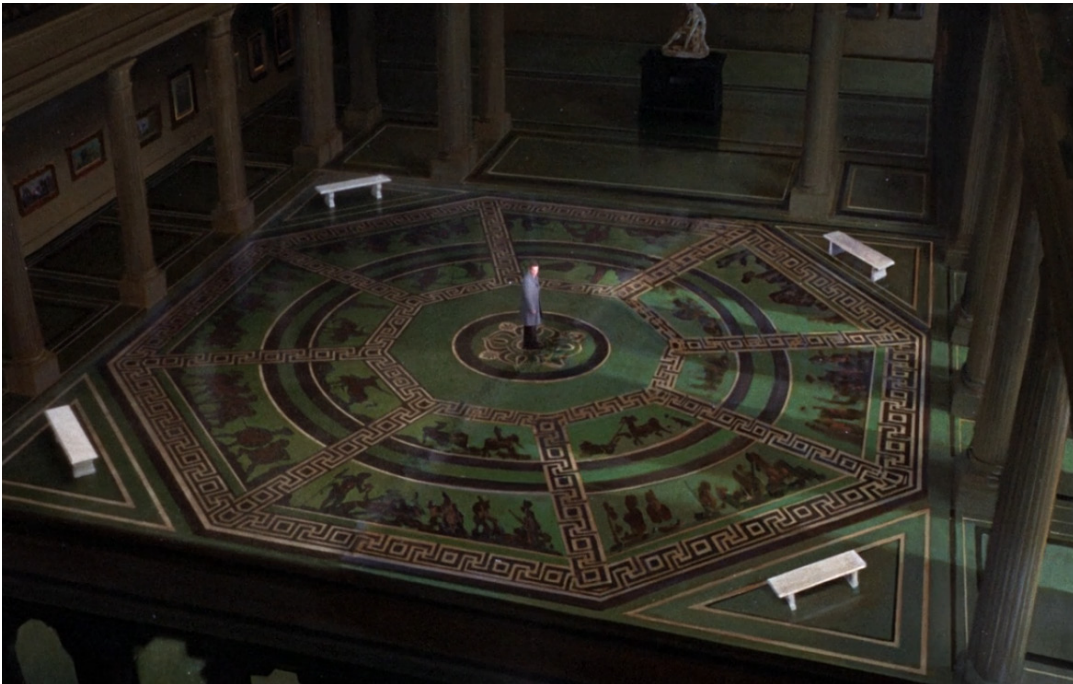
58. *Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958.



McDonagh, 2008.



61. *In Bruges*, Martin McDonagh, 2008.



62. Torn Curtain, Alfred Hitchcock, 1966.



63. The Belly of the Beast, 1967.



65. Shadows, John Cassavetes, 1959.



66. On The Town, Stanley Donen, 1950.



of an Architect, Peter Greenaway, 1987.



64. *L'Hypothèse du Tableau Volé*, Raoul Ruiz, 1979.



man, 1949.



67. *Play It Again, Sam*, Herbert Ross, 1972.



68. Museum Hours, Jem Cohen, 2012.

69. Museum Hours, Jem Cohen, 2012.



71. Viaggio In Italia, Roberto Rossellini, 1954.



72. Museum Hours, Jem Cohen, 2012.



Jem Cohen, 2012.

70. Museum Hours, Jem Cohen, 2012.



Jem Cohen, 2012.

73. Don't Look Now, Nicholas Roeg, 1973.



74. *The Belly of an Architect*, Peter Greenaway, 1987.



75. *The Da Vinci Code*



77. *Blackmail*, Alfred Hitchcock, 1929.



78. *Vertigo*, Alfred Hitchcock



e, Ron Howard, 2006.



76. *Cadaveri Eccelenti*, Francesco Rosi, 1976.



k, 1958.



79. *The Belly of an Architect*, Peter Greenaway, 1987.



80. Chamber of Horrors, Hy Averback, 1966.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MONOGRAFIAS

AGOSTINHO, Santo – de Hipona (1990) – *Confissões* (ca 397-398). Trad. SANTOS, J. Oliveira e PEREIRA, A. Ambrósio. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1990.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de (1995) – *Imagem da fotografia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de (1996) – *O Plano de Imagem*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de (2008) – *A Vontade de Representação*. Porto: Campo das Letras, 2008.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de (2011) – *A Representação das Imagens*. Porto: Afrontamento, 2011.

AGAMBEN, Giorgio (2006) – *Profanações* (2005). Lisboa: Cotovia, 2006.

BAZIN, André (1992) – *O que é o Cinema?* [S.l.] : Livros Horizonte, 1992.

BELTING, Hans (2001a) – *The Invisible Masterpiece*. [S.l.] : University of Chicago Press, 2001.

BENJAMIN, Walter (2006) – *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

BENNETT, Tony (2009) – *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics* (1995) [S.l.] : Routledge, 2009.

BOURDIEU, Pierre (2007) – *A distinção: crítica social do julgamento* (1979). Porto Alegre : Zouk, 2007.

BRIGOLA, João (2010) – *Os Viajantes e o Livro dos Museus*, Porto: Dafne, 2010.

BRUNO, Giuliana (2002) - *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York : Verso, 2002.

CAMILLO, Giulio (2007) – *L'idea del Teatro* (1558) [S.l.] : www.liberliber.it, 2007.

CASARES, Adolfo Bioy (1984) – *A Invenção de Morel*. [S.l.] : Antígona, 1984.

CAMUS, Albert (1947) – *A Peste* (1947). Lisboa : Livros do Brasil, s/d.

- CRARY, Jonathan (1992) – *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. [S.l.] : MIT Press, 1992.
- CRIMP, Douglas (1995) – *On the Museum's Ruins*. [S.l.] : MIT Press, 1995.
- DEBORD, Guy (2010) – *A Sociedade do Espectáculo* (1967). Lisboa : Edições Antipáticas, 2010.
- DELEUZE, Gilles (2004) – *A Imagem-Movimento* (1985). Lisboa : Assírio & Alvim, 2004.
- DELEUZE, Gilles (2006) – *A Imagem-Tempo* (1983). Lisboa : Assírio & Alvim, 2006.
- ECO, Umberto (2009) – *A Vertigem das Listas*. Lisboa : Difel, 2009.
- EISNER, Lotte H. (1996) – *La Pantalla Demoníaca* (1969) [S.l.] : Cátedra, 1996.
- FELLEMAN, Susan (2010) – *Art in the Cinematic Imagination* (2006). Austin : University of Texas Press, 2010.
- FINDLEN, Paula (1994) – *Possessing Nature: Museums, Collecting, and Scientific Culture in Early Modern Italy*. [S.l.] : University of California Press, 1994.
- FLUSSER, Vilém (2007) – *Towards a Philosophy of Photography* (1983). [S.l.] : Reaktion Books, 2007.
- Fontcuberta, Joan (1998) – *Sputnik*. Madrid : Ed. Fundación Telefónica España, 1998.
- FOUCAULT, Michel (2010) – *The order of things: an archaeology of the human sciences* (1966). London / New York: Routledge, 2010.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean (1992) – *Museums and the Shaping of Knowledge*. London / New York : Routledge, 1992.
- JACOBS, Steven (2011) – *Framing Pictures: Film and the Visual Arts*. [S.l.] : Edinburgh University Press, 2011.
- JACOBS, Steven, COLPAERT, Lisa (2013) – *The Dark Galleries - A Museum Guide to Painted Portraits in Film Noir, Gothic Melodramas, and Ghost Stories of the 1940s and 1950s*. [S.l.] : ARAMER Paper Kunsthalle, 2013.
- LE MAÎTRE, Barbara, VERRAES, Jennifer (2013) – *Cinéma Muséum: Le musée d'après le cinéma*. [S.l.] : Presses Universitaires de Vincennes, 2013.
- MALRAUX, André (2011) – *O Museu Imaginário* (1948). Lisboa : Edições 70, 2011.

- MENELL, Barbara (2008) – *Cities and Cinema*. [S.l.] : Routledge, 2008.
- MORIN, Edgar (1997) – *O Cinema ou o homem imaginário: ensaio de antropologia (1956)*. [S.l.] : Relógio d'Água, 1997.
- NEWHALL, Beaumont (2009) – *The History of Photography (1982)*. New York : MoMA, 2009.
- OKUEFUNA, David (2008) – *The Wonderful World of Albert Kahn: Colour Photographs from a Lost Age*. [S.l.] : BBC Books, 2008.
- PALLASMAA, Juhani (2001) – *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema*, [S.l.] : Building Information Limited, 2001.
- PEVSNER, Nikolaus (1979) – *A History of Building Types*, [S.l.] : Princeton University Press, 1979.
- RANCIÈRE, Jacques (2012) – *Os Intervalos do Cinema*. Lisboa : Orfeu Negro, 2012.
- SANTOS, Mariana Pinto dos (2007) – *Vanguarda e Outras Loas*. Lisboa : Assírio & Alvim, 2007.
- SEBALD, W. G. (2013) – *Os Anéis de Saturno (1995)*. Lisboa: Quetzal, 2013.
- SERAFIM, João Paulo (2008) – *Museu improvável: imagem & arte contemporânea*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.
- SEROTA, Nicholas (1997) – *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art*. [S.l.] : Thames & Hudson, 1997.
- SETIS, Salvatore (2010) – *Warburg continuatus : descripción de una biblioteca*. Barcelona: La Central / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 2010.
- STOICHITA, Victor (2011) – *O Efeito Pigmalião. Para uma antropologia histórica dos simulacros*. Lisboa : KKYM, 2011.
- STOICHITA, Victor (2011b) – *Short History of the Shadow (1997)*. London : Reaktion Books, 2011.
- STORRIE, Calum (2006) – *The Delirious Museum, A Journey from the Louvre to Las Vegas*. [S.l.] : I.B. Tauris, 2006.
- YATES, Frances Amelia (2010) – *The Art of Memory (1966)*. [S.l.] : Pimlico, 2010.

WASSON, Haidee (2005) – *Museum movies: the Museum of Modern Art and the birth of art cinema*. [S.l.] : University of California Press, 2005.

VV.AA – (1980) *Bíblia Sagrada*. São Paulo : Ed. Paulinas, 1980.

PARTES OU VOLUMES DE MONOGRAFIAS

ABT, Jeffrey (2006) – “The Origins of the Public Museum”. In MACDONALD, Sharon – *A Companion to Museum Studies*, [S.l.] : Blackwell, 2006.

ADORNO, Theodor W. (1998) – “Museu Valéry Proust” (1953). In *Prismas, Crítica cultural e sociedade*. São Paulo : Editora Ática, 1998.

BAZIN, Germain (2012) – “From the Museum Age: Foreword” (1967). In *Museum Studies: an Anthology of Contexts*. Ed. CARBONELL, Betina Messias, [S.l.] : Willey-Blackwell, 2012.

BELTING, Hans (2001b) – “Place of Reflection or Place of Sensation”. In *The Discursive Museum* [S.l.] : Ed. NOEVER, Peter. Hatje Cantz Publishers, 2001.

BOURDIEU, Pierre, DARBEL, Alain, com SCHNAPER, Dominique (2012) – “Conclusion to *The Love of Art*” (1967). In *Museum Studies: an Anthology of Contexts*. Ed. CARBONELL, Betina Messias, [S.l.] : Willey-Blackwell, 2012.

BORGES, Jorge Luis (1998) – “O Idioma Analítico de John Wilkins” (1958). In *Outras Inquirições – Obras Completas (1952 - 1972) Vol.II*. Lisboa : Teorema, 1998.

BRAUN, Marta (2010) – “Animal Locomotion”. In *Helios: Eadweard Muybridge in a Time of Change*. Ed. BROOKMAN, Philip et al. [S.l.] : Steidl + Corcoran Gallery of Art, 2010.

BRUNO, Giuliana (2003) – “On Film Itineraries and Museum Walks”. In *Camera Obscura, Camera Lucida: Essays in Honor of Annette Michelson*. [S.l.] : Amsterdam University Press, 2003.

CESNOLA, Luigi Palma di (2008) – “An Adress on the Practical Value of the American Museum” (1887). In *Museum Origins – Readings in Early Museum History and Philosophy*. Ed. GENOWAYS, Hugh H. e ANDREY, Mary Anne. Walnut Creek : Left Coast Press, 2008.

CRANE, Susan A. (2012) – “Memory, Distortion and History in the Museum” (1997). In *Museum*

Studies: an Anthology of Contexts. Ed. CARBONELL, Betina Messias, [S.l.] : Willey-Blackwell, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2011) – “Atlas - Inquieta Gaya Ciencia” in *Atlas. ¿Como llevar el mundo a cuestas?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2011.

DYER, Geoff (2007) – “Introduction” in *Small World*, de PARR, Martin. [S.l.] : Dewi Lewis, 2007.

ESTRABÃO (2008) – “Geografia” (ca 7 a.C.) – Livro XVII, Cap. 1, Secção 8. In *Museum Origins – Readings in Early Museum History and Philosophy*. Ed. GENOWAYS, Hugh H. e ANDREY, Mary Anne. Walnut Creek : Left Coast Press, 2008.

FINDLEN, Paula (2012) – “The Museum: Its Classical Etymology and Renaissance Genealogy” (1999). In *Museum Studies: an Anthology of Contexts*. Ed. CARBONELL, Betina Messias, [S.l.] : Willey-Blackwell, 2012.

FINDLEN, Paula (2006) – “Localizando el Museo - En Busca de Paradigmas”. In *Producciones de Sentido 2 – Algunos conceptos de la historia cultural*. Ed. SEPTIÉN, Valentina Torres, México : Universidad Iberoamericana, 2006.

GOODE, George Brown (2008) – “The Relationships and Responsibilities of Museums” (1895). In *Museum Origins – Readings in Early Museum History and Philosophy*. Ed. GENOWAYS, Hugh H. e ANDREY, Mary Anne. Walnut Creek : Left Coast Press, 2008.

JACOBS, Steven (2009) – “Strange Exhibitions: Museum and Art Galleries in Films”. In *Strange Spaces: Explorations Into Mediated Obscurity*. Ed. JANSSEN, Andre, LAGERKVIST, Amanda. [S.l.] : Ashgate Publishing, Ltd., 2009.

LE GOFF, Jacques (1984) – “Memória”. In *Enciclopédia Einaudi*, Tomo 1. [S.l.] : Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.

LUCAS, Frederic A. (2008) – “Purposes and Aims of Modern Museums” (1908). In *Museum Origins – Readings in Early Museum History and Philosophy*. Ed. GENOWAYS, Hugh H. e ANDREY, Mary Anne. Walnut Creek : Left Coast Press, 2008.

LYOTARD, Jean François (2010) – “Les Immateriaux” (1984). In *Thinking About Exhibitions*, Ed. FERGUSON, B.W., GREENBERG, R. e Nairne, S. London / New York : Routledge, 2010.

PAÏNI, Dominique (1998) – “Pour une petite histoire de la projection”. In *Projections, les transports de l’image*. Paris, Hazan/Le Fresnoy/AFAA, 1998.

PANOFSKY, Erwin (1974) – “Style and Medium in the Motion Pictures” (1936) in *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. [S.l.] : Oxford University Press, 1974.

PEALE, Charles Wilson (2008) – “My Design in Forming This Museum” (1792) In *Museum Origins – Readings in Early Museum History and Philosophy*. Ed. GENOWAYS, Hugh H. e ANDREY, Mary Anne. Walnut Creek : Left Coast Press, 2008.

POMIAN, Krzysztof (1984) – “Coleção”. In *Enciclopédia Einaudi*, Tomo 1. [S.l.] : Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1984.

VERGO, Peter (2009) – “Introduction” (1989), In *The New Museology*. Ed. VERGO, Peter. [S.l.] : Reaktion Books, 2009.

ARTIGOS DE PUBLICAÇÕES EM SÉRIE

BOURDIEU, Pierre (1987) – “The Historical Genesis of a Pure Aesthetic”. In *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, nº 46, (1987) p. 255–266.

DANTO, Arthur C. (1990) – “Masterpieces and the Museum”. In *Grand Street*. Vol 9, Issue 2 (1990), p. 108–127.

LOUAGIE, Kimberly (1996) – “It Belongs In a Museum: The Image of Museums in American Film, 1985–1995”. In *The Journal of American Culture*. 19:4 (1996), p. 41–50.

MANNONI, Laurent (2006) – “Henri Langlois and the Musée du Cinéma”. In *Film History*, Volume 18, (2006), p. 274–287.

SEMEDO, Alice (2006) – “Museus: Políticas de Representação e Zonas de Contacto”. In *Boletim da Rede Portuguesa de Museus*, nº 22, 2006, p. 3–6.

SEMEDO, Alice, FERREIRA, Inês (2011) – “Museus e Museologia: desafios para a construção de territórios colaborativos”. In *Sociologia, Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto*, Vol. XXI, 2011, p. 97–119.

SEMEDO, Alice (2004) – “Da invenção do museu público: tecnologias e contextos”. In *Revista da Faculdade de Letras - Ciências e Técnicas do Património, I Série vol III*. Porto. 2004, p. 129–136.

STAM, Deirdre C. (1993) – “The Informed Muse: The Implications of “The New Museology” for Museum Practice”. In *Museum Management and Curatorship*, 12 (1993), p. 267–283.

SCHENKER, Andrew (2013) – “Museum Hours”. In *Little White Lies*, 49 (2013), p. 82.

MATERIAL NÃO LIVRO

Elegiya Dorogi (2006) DVD, Editor’s Notes, 2006.

GIARRUSSO, Francesco (2014) – folha de sala de *Viaggio in Italia* no Ciclo *Uma Visita Guiada ao Museu no Cinema*. Lisboa, 2014.

JIMENEZ, José (2014) – ¿Qué es una imagen? [Conferência]. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, 28 de Fevereiro de 2014.

DALLE VACCHE, Angela (2011) – Museum without Walls? Film, Art, New Media [Conferência proferida no seminário Moving Image and Institution: Cinema and the Museum in the 21st Century]. University of Cambridge, 8 de Julho de 2011.

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS — BASES DE DADOS

Van TIJEN, Tjebe - Museums In Our Minds. Disponível em imaginarymuseum.org/MIM/www.institut-lumiere.org/musee_index.html. [Consult. 1 Jun. 2014].

www.imdb.com

www.karagarga.net

www.icom-portugal.org

www.google.com/culturalinstitute/project/art-project

DOCUMENTOS ELECTRÓNICOS — OBRAS COMPLETAS

BROWNE, Thomas – “Musæum Clausum”. In *Certain Miscellany Tracts* (1684). Disponível em www.penelope.uchicago.edu/misctracts/museum.html. [Consult. 1 Jun. 2014].

CAESARIANO, Caesar - *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati: commentati et con mirando ordine insigniti* (1521). Disponível em www.architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/Pdf/BPNME276.pdf [Consult. 1 Jun. 2014].

ESTRABÃO – *Geography*. Disponível em http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/Strabo/17A1*.html [Consult. 1 Jun. 2014].

FOUCAULT, Michel (1984) – *Of Other Spaces, Heterotopias* (1984): Disponível em www.foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html [Consult. 1 Jun. 2014].

KIRCHER, Athanasius – *Ars magna lucis et umbrae* (1646). Disponível em <http://nausikaa2.mpiwg-berlin.mpg.de/cgi-bin/toc/toc.x.cgi?dir=5G6UYVGT&step=thumb> [Consult. 1 Jun. 2014].

KIRCHER, Athanasius – *Romani Collegii Societatus Jesu musaeum celeberrimum* (1678). Disponível em <http://nausikaa2.mpiwg-berlin.mpg.de/cgi-bin/toc/toc.x.cgi?dir=WEBYGP7Y&step=thumb> [Consult. 1 Jun. 2014].

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm von - *Draft of Leibniz's letter or oral memorandum to Peter the Great, January 16, 1712*. In *Russian Heritage: Land, People and Culture*, ed. DOWLER, Wayne,. Toronto University, Canada, 1997. Disponível em tspace.library.utoronto.ca/citd/RussianHeritage/6.PG/6.L/7.X.50.html [Consult. 1 Jun. 2014].

MARKER, Chris (1983) – *Sans Soleil* [texto]. Disponível em <http://chrismarker.org/wp-content/uploads/2013/11/sans-soleil-commentaire-francais.pdf> [Consult. 1 Jun 2014]

Documentos electrónicos – Artigos

CASTRO, Teresa (2006) – “Les Archives de la Planète - A cinematographic atlas”. In *Jump Cut*, 48, 2006. Disponível em www.ejumpcut.org/archive/jc48.2006/KahnAtlas/index.html [Consult. 1 Jun. 2014].

FILIPOVIC, Elenaa (2009) – “A Museum That is Not”. *E-flux Journal*, 4, 2009. Disponível em e-flux.com/journal/a-museum-that-is-not/ [Consult. 1 Jun. 2014].

GUIDERI, Remo (1992) – *Lo Imaginario del Museo* (1992). Disponível em www.seminariohistoriadelarte2008.blogspot.pt/2008/09/el-museo-y-sus-fetiches1.html [Consult. 1 Jun. 2014].

HIRSH, Faye (2011) – “Return to Anarchy: Christopher D’Arcangelo” in *Art in America*, 14 Out 2011. Disponível em <http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/christopher-darcangelo-artists-space-algus-greenspon/> [Consult. 1 Jun 2014].

JAUCOURT, Chevalier de – Entrada *Muses* da *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Ed DIDEROT, Denis e D’ALEMBERT, Jean le Rond. Paris, 1751-72. Disponível em www.encyclopédie.eu/M.html [Consult. 1 Jun. 2014].

PRESTON, Claire (2011) – “Lost Libraries”. In *The Public Domain Review*. Disponível em www.publicdomainreview.org/2012/02/20/lost-libraries/ [Consult. 1 Jun. 2014].

STEIN, Judith E. (2003) – “Sins of Omission: Fred Wilson’s Mining the Museum” (2003) in *Slought Salons for a new criticism*. <http://judithestein.com/sins-omission-fred-wilson%E2%80%99s-mining-museum> [Consult. 1 Jun. 2014].

UMPSTER, D (2006) – “Pierre Pinoncelli: This man is not an artist” in *Infoshop News*, 12 Fev 2006. Disponível em <http://news.infoshop.org/article.php?story=20060212191356996> [Consult. 1 Jun 2014].

Entrada “Bibliothèque” da *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Ed DIDEROT, Denis e D’ALEMBERT, Jean le Rond. Paris, 1751-72. Disponível em www.alembert.fr/index.php?option=com_content&id=1245244786 [Consult. 1 Jun. 2014].

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

Título Original / Inglês	Realizador	País	Ano
2012	Roland Emmerich	USA	2009
24 Hour Psycho	Douglas Gordon	UK	1993
A Brief History of Jimmy Johnson's Legacy	Mario Garcia Torres	MEX	2007
Absolute Power	Clint Eastwood	USA	1997
All The Vermeers in New York	Jon Jost	USA	1990
Bande à Part	Jean-Luc Godard	FRA	1964
Bara no Soretsu – Funeral Parade of Roses	Toshio Matsumoto	JAP	1969
Barry Lyndon	Stanley Kubrick	UK/USA	1974
Batman	Tim Burton	USA	1989
Bean	Mel Smith	USA/UK	1997
Belphégor	Henri Desfontaines	FRA	1927
Berlin: Die Sinfonie der Großstadt	Walter Rutmann	GER	1927
Black & White	Daniel Blaufuks	POR	2000
Blackmail	Alfred Hitchcock	UK	1929
Bringing Up Baby	Howard Hawkes	USA	1938
Cadaveri Eccellenti	Francesco Rosi	FRA/ITA	1976
Cairo	Wolf Rilla	UK	1963
Chamber of Horrors	Hy Averback	USA	1966
Charlie Chan at the Wax Museum	Lynn Shores	USA	1940
Chloe	Atom Egoyan	USA	2009
Crack Up	Irving Reis	USA	1946
Cracking Up	Jerry Lewis	USA	1983
Cremaster 3	Matthew Barney	USA	2002
Crónica dos Bons Malandros	Fernando Lopes	POR	1984
Das Wachsfigurenkabinett	Paul Leni	GER	1924
Deep Blue Sea	Terrence Davies	USA/UK	2011
Der Raub der Mona Lisa	Géza von Bolváry	GER	1931
Don't Look Now	Nicholas Roeg	UK/ITA	1973
Dr. Jekyll and Mr. Hyde	Victor Fleming	USA	1941
Dressed To Kill	Brian De Palma	USA	1980
Ducroquet a volé la Joconde	Desconhecido	FRA	1911
Dva dnya – Two Days	Dunya Smirnova	RUS	2011
Elegiya dorogi – Elegy of a voyage	Aleksandr Sokurov	RUS	2001
Ferris Bueller's Day Off	John Hughes	USA	1986
Fred Ott's Sneeze	William K. Dickson	USA	1894
Geheimnisse einer Seele	Georg Wilhelm Pabst	GER	1926
Gorod Zero – Zero City	Karen Shakhnazarov	URSS	1988
Gribouille a volé la Joconde	Albert Capellani	FRA	1911
Hellboy	Guillermo del Toro	USA	2004
Histoire d'un Crime	Ferdinand Zecca	FRA	1901
Horrors Of The Black Museum	Arthur Crabtree	UK	1959
How To Steal a Million	William Wyler	USA	1966
House of Wax	Andre de Toth	USA	1953
I Clowns	Federico Fellini	ITA	1970
Il Deserto Rosso	Michelangelo Antonioni	ITA/FRA	1964

James Bond – Moonraker	Lewis Gilbert	UK/FRA	1979
James Bond – Skyfall	Sam Mendes	UK/USA	2012
James Bond – The World Is Not Enough	Michael Apted	UK/USA	1999
Jigsaw	Fletcher Mark	USA	1949
Juventude em Marcha	Pedro Costa	POR	2006
Kamen	Aleksandr Sokurov	RUS	1992
Klassenfahrt – School Trip	Henner Winkler	GER	2002
L'année dernière à Marienbad	Alain Resnais	FRA	1961
L'heure d'été	Olivier Assayas	FRA	2008
L'hypothèse du tableau volé	Raoul Ruiz	FRA	1978
La Blonde aux seins nus	Manuel Pradal	FRA	2010
La Collection Ménard	Bernard-Roland	FRA	1944
La Divine Poursuite	Michel Deville	FRA	1997
La Grande Bellezza	Paolo Sorrentino	ITA/FRA	2013
La Jetée	Chris Marker	FRA	1962
La Migliore Offerta	Giuseppe Tornatore	ITA	2013
La Sindrome di Stendhal	Dario Argento	ITA	1996
La Vergine di Norimberga	Antonio Margheriti	ITA	1963
La Ville Louvre	Nicholas Philibert	FRA	1990
Las Momias de Guanajuato	Federico Curiel	MEX	1972
Le Louvre Imaginaire	Alain Fleischer	FRA	1993
Les Aventures Extraordinaires d'Adèle Blanc-Sec	Luc Besson	FRA	2010
Les Compagnons de la Marguerite	Jean Pierre Mocky	FRA	1967
Les Deux Anglaises et le Continent	François Truffaut	FRA	1971
Les Statues Meurent Aussi	Al. Resnais / Chris Marker	FRA	1953
Les Tribulations de la Joconde	Desconhecido	FRA	1911
London	Patrick Keiller	UK	1994
Love Among Thieves	Roger Young	USA	1987
Love Is The Devil	John Maybury	UK	1998
Lust For Life	Vincente Minelli	USA	1956
Mad City	Costa-Gavras	USA	1997
Manhatta	Paul Strand	USA	1921
Manhattan	Woody Allen	USA	1979
Manhunter	Michael Mann	USA	1986
Margaret's Museum	Mort Ransen	CAN	1995
Match Point	Woody Allen	UK/USA	2005
Meisje – Girl	Dorothee Van Den Berghe	HOL	2002
Midnight In Paris	Woody Allen	FR/USA	2011
Midnight Manhunt	William C. Thomas	USA	1945
Mistery of the Wax Museum	Michael Curtiz	USA	1933
Morte a Venezia	Lucchino Visconti	ITA/FRA	1971
Mr Popper's Penguins	Mark Waters	USA	2011
Mr Smith Goes to Washington	Frank Capra	USA	1939
Musée Haut, Musée Bas	Jean Michel Ribes	FRA	2008
Museum Hours	Jem Cohen	AUS/UK	2013
Nick Winter et le vol de la Joconde	Paul Garbagni	FRA	1911
Night at the Museum	Shawn Levy	USA	2006
Night Life of the Gods	Lowell Sherman	USA	1935
Nightwatching	Peter Greenaway	UK/PL/HL	2007
O Facínora	Paulo Abreu	PT	2012

Ocean's Twelve	Steven Soderbergh	USA	2004
On A Volé la Joconde	Michel Deville	FRA/ITA	1966
On the Town	Stanley Donen	USA	1949
One of Our Dinosaurs Is Missing	Robert Stevenson	USA	1975
Operazione San Pietro	Lucio Fulci	ITA	1967
Paris Qui Dort	René Clair	FRA	1924
Percy Jackson & The Lightning Thief	Chris Columbus	USA	2010
Phaedra	Jules Dassin	FR/GR/USA	1962
Plaisir à Trois	Jesús Franco	FRA	1970
Play It Again, Sam	Herbert Ross	USA	1972
Portrait of Jennie	William Deiterle	USA	1948
Posetitel muzeya - Visitor of a Museum	Konstantin Lopushansky	URSS	1989
Possession	Neil LaButte	USA/UK	2002
Red Dragon	Brett Ratner	USA	2002
Rembrandt	Jannik Johansen	SUE	2003
Roundhay Garden Scene	Louis Le Prince	UK	1888
Russkiy kovcheg – Russian Ark	Aleksandr Sokurov	RUS	2011
Sans Elle	Jean Baudin	CAN	2006
Sans Soleil	Chris Marker	FRA	1983
Seems So Long Ago, Nancy	Tatiana Macedo	POR	2013
Se Souvenir des Belles Choses	Zabou Breitman	FRA	2001
Shadows	John Cassavetes	USA	1959
Sherlock Holmes And The Pearl of Death	Roy William Neill	USA	1944
Shooting the Past	Stephen Poliakoff	UK	1999
Song of Surrender	Mitchell Leisen	USA	1949
Sortie de l'usine Lumière à Lyon	Auguste & Louis Lumière	FRA	1895
Strangers on a train	Alfred Hitchcock	USA	1951
Tema – The Theme	Gleb Panfilov	URSS	1979
Terror in the Wax Museum	Georg Fenady	USA	1973
The Age Of Innocence	Martin Scorsese	USA	1993
The Belly of an Architect	Peter Greenaway	UK/ITA	1987
The Case of the Mukkinese Battle-Horn	Joseph Sterling	UK	1956
The Company You Keep	Robert Redford	USA	2012
The Da Vinci Code	Ron Howard	USA	2006
The Dreamers	Bernardo Bertolucci	UK/FR/ITA	2003
The Fake	Godfrey Grayson	UK	1953
The Fiendish Plot of Dr. Fu Manchu	Piers Haggard	UK	1980
The Final Problem	Alan Grint	UK	1984
The Garden of Earthly Delights	Lech Majewsky	UK/IT/POL	2004
The Great Train Robbery	Edwin S. Porter	USA	1903
The Great Train Robbery	Siegmund Lubin	USA	1904
The Green Buddha	John Lemont	UK	1955
The Happy Thieves	George Marshall	USA	1961
The Hot Rock	Peter Yates	USA	1972
The House That Dripped Blood	Peter Duffell	UK	1971
The International	Tom Tykwer	USA	2009
The Kiss	Jacques Feyder	USA	1929
The Light Touch	Richard Brooks	USA	1952
The Maiden Hearst	Peter Hewitt	USA	2009
The Midnight Hour	Jack Bender	USA	1985

The Mummy	Karl Freund	USA	1932
The Mummy's Ghost	Reginald Le Borg	USA	1944
The Mummy's Shroud	John Gilling	UK	1967
The Murder in the Museum	Melville Shyer	USA	1934
The Old Place	J-L Godard + A-M Miéville	FRA/USA	2000
The Return of the Pink Panther	Blake Edwards	USA	1975
The Secret of Nikola Tesla	Krsto Papic	YUG	1980
The Silence	Cate Shortland	AUS	2006
The Spirit	Michael Shultz	USA	1987
The Talented Mr. Ripley	Anthony Minguella	USA	1999
The Thomas Crown Affair	John McTernian	USA	1999
The Titfield Thunderbolt	Charles Crichton	USA	1953
The Underdog Knight	Sheng Ding	HK	2008
The Whip	Maurice Tourneur	USA	1917
The White Tiger	Tod Browning	USA	1923
The World Changes	Mervin LeRoy	USA	1933
Three Cases of Murder	Wendy Toye & VVAA	UK	1955
Three Coins In The Fountain	Jean Negulesco	USA	1954
Topkapi	Jules Dassin	USA	1964
Torn Curtain	Alfred Hitchcock	USA	1966
Tourist Trap	David Schmoeller	USA	1979
Toute la mémoire du monde	Alain Resnais	FRA	1956
Une Conte de Noel	Arnaud Desplechin	FRA	2008
Une Femme Douce	Robert Bresson	FRA	1969
Une Visite au Louvre	D. Huillet + J-M Straub	FR/GER/ITA	2003
Vertigo	Alfred Hitchcock	USA	1958
Viaggio In Italia	Roberto Rossellini	ITA	1954
Visage	Ming-liang Tsai	FR/TW/BL/HL	2009
Waxwork	Anthony Hickox	USA	1988
Waxwork II: Lost In Time	Anthony Hickox	USA	1992